

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

TAISA FONSECA

A CRÔNICA E O *FLANÉUR*: os lugares de observação do cronista

RIO DE JANEIRO
2007

TAISA FONSECA

A CRÔNICA E O *FLANÊUR*: os lugares de observação do cronista

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof^o Doutor Muniz Sodré de Araújo Cabral

RIO DE JANEIRO
2007

FONSECA, Taisa. *A crônica e o flanêur*: os lugares de observação do cronista. 2007. Projeto Experimental (Habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicação – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientador: Profº Doutor Muniz Sodré de Araújo Cabral.

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Aprovada em dezembro de 2007.

Orientador, Profº Doutor Muniz Sodré de Araújo Cabral

Profª Doutora Nízia Maria Villaça

Profº Doutor Eduardo Granja Coutinho

RIO DE JANEIRO
2007

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 O JORNALISMO DE OUTRORA: A CIDADE, O POVO E O <i>FLÂNEUR</i>	7
2.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO RIO DE JANEIRO	8
2.2 O POVO E O <i>FLÂNEUR</i> DE OUTRORA	15
2.3 A MEDIAÇÃO DOS CRONISTAS CARNAVALESCOS	17
3 A CRÔNICA, O TEMPO E O <i>FLANÊUR</i>	21
3.1 SOBRE A CRÔNICA	21
3.2 A CIDADE E A CRÔNICA	28
3.3 O <i>FLANÊUR</i>	30
4 LUIS FERNANDO VERISSIMO: UM OUTRO TIPO DE <i>FLANÊUR</i>	33
4.1 A APROXIMAÇÃO DE VERISSIMO COM OS FATOS	36
4.2 OS RECURSOS DE VERISSIMO: O HUMOR E A IRONIA	40
4.3 O CONTO EM VERISSIMO	43
5 CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

A relação entre o jornalismo e a literatura - mesmo em campos discursivos distintos - construiu alguns gêneros híbridos como o romance-reportagem, o *new journalism* e a crônica. Ainda que a grande maioria dos jornais apresente notícias pasteurizadas no formato do *lead*, alguns deles ainda reservam um espaço para a opinião. E a crônica se apressa em garantir o seu lugar nesse espaço, onde o real e o ficcional podem se encontrar para expressar a emoção e o olhar de alguém sobre a realidade.

Desde o século XIX a crônica é palco de diversos escritores que atuam como observadores, testemunhos e historiadores de sua contemporaneidade, aliando o conhecimento dos fatos, que configuram o cotidiano, à sensibilidade e percepção humanas.

Portanto, o **objetivo** deste estudo é pensar o processo de produção das crônicas contemporâneas e a influência do território, sobretudo do espaço urbano, nesse processo. A relação entre o homem e o lugar e a capacidade que tem o meio físico de afetar o comportamento. O enfoque principal é na relação do cronista com o território, como ele se apropria desse espaço e de que forma ele contribui para a construção de uma identidade e de uma memória nacional.

O **problema** proposto é analisar o processo de produção dos cronistas do final do século XIX, sua circulação pelo território e os seus lugares de fala. A crônica de Luis Fernando Verissimo será usada como uma espécie de modelo para pensarmos a produção da crônica contemporânea e, sobretudo, o lugar de fala do cronista de hoje. A **metodologia** utilizada é a revisão de literatura dos principais autores que abordem o assunto.

A análise do processo de produção da crônica no cenário comunicacional contemporâneo é importante como pesquisa acadêmica porque leva à academia um diálogo com a atualidade, formulando algumas questões que sirvam como orientação para a discussão dos processos de produção no campo jornalístico.

O capítulo 2 investiga o processo de mudança do espaço urbano do Rio de Janeiro, destacando-se a reforma do prefeito Pereira Passos em 1902-1906. Mais do que enumerar as transformações físicas da cidade, o objetivo é investigar a significação que foi atribuída pelos cidadãos a esse novo espaço urbano. O principal objetivo é investigar de que forma o cronista do final do século XIX circulava por esse território, bem como sua importância histórica e social

como mediador no processo de formação da cultura de massa e de representante da fala dessa sociedade.

O terceiro capítulo traça um panorama histórico da crônica e sua característica como um gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura. A relação da crônica com a cidade e do cronista com espaço urbano.

O quarto capítulo toma como modelo as crônicas de Luis Fernando Verissimo para pensar o processo de produção do cronista na contemporaneidade, tendo em vista a influência e a circulação do cronista no território.

2 O JORNALISMO DE OUTRORA: A CIDADE, O POVO E O *FLÂNEUR*

Se diante do índio a tendência mais forte é pensá-lo como primitivo e, portanto, como um outro, fora da história, diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural.

Jesús Martín-Barbero, 2003

Durante todo o período da República Velha (1889-1930), o Estado tentou reprimir as manifestações populares de origem negra e de domesticá-las segundo um padrão europeu de civilização. Os cultos afro-brasileiros, por exemplo, não cabiam no projeto cosmopolita e urbano da *belle époque*, então pensado para o Brasil. A oligarquia agrária, que detinha o controle político do país, se adiantava no propósito de branquear a população, estimulando a imigração, numa tentativa de imprimir feições européias ao país. Ainda que a classe média estivesse em formação e o número de trabalhadores urbanos fosse bastante inexpressivo, as principais cidades do país (Rio de Janeiro e São Paulo) sofreram um surto de modernidade e o Rio de Janeiro foi um grande expoente de todas essas transformações.

Data dessa época o lema “O Rio Civiliza-se”. Mais que um lema, era um projeto a ser seguido, com propósitos bem definidos: transformar o Rio de Janeiro, capital federal, em um exemplo de modernidade, perfeito para ser copiado em sua aparência e urbanidade. E o Rio civilizou-se. Dos cortiços, das vielas estreitas e fétidas, segundo nos pinta Aluizio de Azevedo em “O cortiço”, assistiu-se a modernização dos serviços públicos, a expansão da eletricidade e um grande número de pessoas vindas do interior, e também do exterior. Já no início do século XX, a cidade quase duplicou de tamanho.

Nesse clima de efervescência e urbanização, as formas de lazer da cidade maravilhosa também reorganizaram-se, e surgiram os bares, os cafés, os circos, os cabarés, os cassinos e os clubes. Diante de todos esses acontecimentos, a imprensa também mudara. Novas formas de registro, o fonograma, o rádio, o contato com as agências internacionais. Surgiam, então, as primeiras tentativas do que viria a ser uma empresa jornalística, não só destinada à informação, como fora até a primeira metade do século XIX, mas também ao lazer. Esse ponto de intercessão entre as novas formas de entretenimento, a mudança no espaço urbano do Rio de Janeiro e a mediação da imprensa nesse processo é o que interessa nesse capítulo.

2.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO RIO DE JANEIRO

Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas as cidades, com vida e destinos iguais aos do homem. Por que nascem elas? Da necessidade de alargamento das grandes colméias sociais, de interesses comerciais, dizem. Mas ninguém o sabe. Um belo dia, alinha-se um tarrascal, corta-se um trecho de chácara, aterra-se lameiro, e aí está: nasceu mais uma rua. Nasceu para evoluir, para ensaiar primeiros passos, para balbuciar, crescer, criar uma individualidade. (JOÃO DO RIO, *A alma encantadora das ruas*, 1997)

O Rio de Janeiro foi fundado em 1565 por Estácio de Sá, junto ao morro Cara de Cão. Nessa época de luta contra os franceses, o Rio tinha uma posição estratégica importante na entrada da Baía de Guanabara.

Em 1567, a cidade do Rio de Janeiro mudou-se para o Morro do Castelo, conforme descreve Sonia GOMES PEREIRA (1991). Nessa época, já podemos notar a formação de uma área central na cidade:

Ao contrário dos espanhóis, que em geral preferiam mesetas e planícies, os portugueses escolhiam sítios escarpados para a implantação de suas cidades. Esta solução já era adotada pelos romanos, visigodos e mulçumanos em Portugal, firmando uma tradição de localização da cidade em elevações fortificadas tanto na metrópole como nas colônias. Aí no Morro do Castelo foi-se desenvolvendo uma trama viária centrada, orgânica e informal. Seguindo o modelo das cidades medievais européias, este tipo de cidade radio-cêntrica se define a partir de um ponto central, que é o coração da cidade, onde se concentram as principais funções representativas dos poderes civil e religioso. Deste ponto central, partem vias radiais, em geral de traçado irregular, instaurando um crescimento em círculos concêntricos. No caso do Rio de Janeiro, uma cidade ainda bastante modesta na segunda metade do [século] XVII, podemos notar o arruamento irregular, convergindo para a área central, delimitada pelos dois marcos religiosos mais importantes: a Sé, Igreja de São Sebastião e a Igreja e Colégio dos Jesuítas. (GOMES PEREIRA, 1991, p. 161)

Mas já no final do século XVI, passado o perigo de invasões estrangeiras e cessada a guerra com os indígenas, a cidade começa a descer para a várzea, estabelecendo uma via de acesso ao litoral, essencial para a comunicação com o exterior. Aos poucos, durante os séculos XVII e XVIII, foi-se processando a mudança da infra-estrutura administrativa e política da cidade do Morro do Castelo para a várzea. Até que no final no século XVIII o Morro do Castelo perdesse sua posição como o centro da cidade:

A Casa dos Governadores no Morro do Castelo foi também abandonada, passando os governadores a residirem na planície, em casa de aluguel pago pela municipalidade [...] Em 1612, o açougue, então um serviço municipal muitas vezes prestado no próprio prédio da Câmara, mudou-se também à várzea, assim como os armazéns do rei, que se estabeleceram no Largo do Carmo, próximos ao mar, no local onde futuramente será construída a segunda Casa dos Governadores [...] (GOMES PEREIRA, 1991, p.167)

Porém no início do século XVIII, a população já não cabia na Várzea e o Centro foi perdendo a importância econômica, política e religiosa. O Rio começa, então, seu processo de expansão em direção ao sul da cidade.

Já na segunda metade do século XIX, a cidade passa por um processo de grandes transformações que reconfigura todo o seu espaço físico e simbólico. Nesse tempo, a divisão de classes já se faz claramente perceptível:

O que começava mesmo a funcionar era a separação hierárquica espacial das classes sociais. Antes, com a segregação escravagista durante o período colonial, sabia-se bem quais eram os lugares do senhor e do escravo. Depois da Abolição, as camadas dirigentes se sentiam ameaçadas pela possibilidade de alguma indistinção. Na hierarquização territorial que se seguiu, destinava-se a Zona Sul para os mais ricos, a Zona Norte para os remediados e o Centro para os muito pobres. O Centro, ao lado de administração e comércio, era lugar de cortiços e epidemias. Ali moravam principalmente negros. (PAIVA, SODRÉ, p.79, 2004)

A partir de 1870, os bondes e os trens começaram a circular na cidade e alavancaram bastante o crescimento da malha urbana. A separação entre núcleo e periferia, que já existia antes em menor escala, tornou-se mais perceptível. Os bondes serviam a zona sul, onde estava a classe mais favorecida e os trens rumavam em direção ao subúrbio levando e trazendo “o povo”. Data dessa época a crise habitacional do Rio de Janeiro, as epidemias e a premência de uma medicina social. As moradias ficaram cada vez mais caras e mais escassas para toda a população que trabalhava e circulava pelas ruas do Rio. GOMES PEREIRA associa essa crise habitacional à cidade capitalista, onde o capital se apropria do espaço urbano e os imóveis passam a ser supervalorizados e negociados como uma valiosa mercadoria.

Na cidade capitalista, habitação passa a valer como mercadoria, com valor de uso e de troca. Ela é na verdade, um produto – que supõe determinado processo de produção – vendido ou arrendado como mercadoria por proprietário, para os quais representa uma fonte de acumulação de natureza mercantil. Esta capitalização do solo urbano leva irremediavelmente à manifestação da crise

habitacional, que pressupõe sempre três fatores: a concentração nas cidades de uma massa proletarizada muito superior à oferta de habitações; a exclusão dessa massa proletarizada, não apenas dos meios de produção, mas também da propriedade do solo urbano; e a concentração dessa massa proletarizada numa determinada área da cidade. (GOMES PEREIRA, 1991, p.264)

No governo de Rodrigues Alves (1902-1906), o Estado assumiu a tarefa de modernizar a cidade, priorizava-se o saneamento e o embelezamento da capital federal. Ao ministro Lauro Müller coube a tarefa de construir um porto moderno e abrir largas avenidas. Nessa época foi aberta a Avenida Central, conhecida hoje como Avenida Rio Branco. Mas a grande reforma veio com o então prefeito da cidade, Pereira Passos (1902-1906).

A reestruturação do Rio de Janeiro dessa época foi planejada por técnicos da Carta Cadastral do Distrito Federal, chefiada por Alfredo Américo de Souza Rangel. Nesse projeto previam-se demolições, aterros, desmontes, que transformariam a cidade em um grande canteiro de obras. GOMES PEREIRA pinta um cenário bastante caótico desse momento da história do Rio de Janeiro:

O alargamento e a abertura de ruas e avenidas previstas no projeto urbanístico demandavam um grande número de demolições na parte central da cidade. [...] chegaram a um total de 1681 prédios derrubados, deixando quase 20 mil pessoas desabrigadas. [...] Usando exaustivamente a Lei de Desapropriação de 1903, o Estado entrava frontalmente em choque com os proprietários que viviam de rendas, e também com pequenos comerciantes e indústrias, para os quais a manutenção do ponto era essencial. (GOMES PEREIRA, 1991, p.382)

Todas essas demolições tumultuaram drasticamente a vida na cidade do Rio de Janeiro e virou assunto nos jornais com ecos também na literatura da época, foi o famoso “Bota Abaixo” de Pereira Passos. João de Barro comenta na revista “Renascença” de maio de 1904 a turbulência da época:

Por todos os lados, pela cidade inteira sente-se a ação energica da Prefeitura em obras grandes e pequenas obras... Trabalha-se aos olhos da população inteira... Toda a gente os vê e toda a gente os commenta. E curioso é attender e acompanhar esses originaes e desencontrados commentarios. Se algum assumpto ha que tenha despertado na população um interesse geral e, no mesmo tempo, a mais accentuada divergência no conceito e modo de ser apreciado, é sem duvida esse da derrubada em massa de prédios para abertura de ruas novas ou alargamentos de velhas ruas. (*apud* GOMES PEREIRA, 1991, p. 382)

Essas demolições e intervenções do Estado na propriedade privada acarretaram inúmeros processos judiciais que discutiam o valor das indenizações e a legalidade das intervenções. A Prefeitura foi acusada de corrupção e autoritarismo. Grandes, médios e pequenos comerciantes foram prejudicados por essa reforma. Aqueles que tinham mais recursos tinham mais força para lutar contra a Prefeitura e aqueles que não tinham nenhuma condição perderam o ponto e ganharam uma ninharia pela desapropriação, às vezes nem isso. Mas, além do comércio, o Centro abrigava também os mais pobres. Esses trabalhavam e habitavam a região, e da noite para o dia ficaram sem um teto. Foram aproximadamente 20 mil desabrigados que, sem nenhuma representatividade política e voz social, foram para o subúrbio da cidade, seguindo as diretrizes de um projeto político que já estava estabelecido desde de 1870:

Atingidos, portanto, por um programa fulminante de desapropriações e demolições, para onde foram os quase 20 mil desabrigados? A intenção bastante provável dos autores do projeto é que estes desabrigados, assim como toda a população pobre, que não cessava de crescer, se dirigissem para os subúrbios, cumprindo a determinação espacial que já estava implantada na cidade desde a década de 70: as áreas servidas pelos bondes para mais ricos e as áreas servidas pelos trens para os mais pobres [...] Os subúrbios constituíam uma alternativa de moradia, sobretudo aos que possuíam uma remuneração estável e suficiente para arcar com despesas de transporte, aquisição de terrenos e construção de casa de aluguel: eram geralmente funcionários públicos, militares, trabalhadores especializados. (GOMES PEREIRA, 1991, p.387)

No entanto, uma parte considerável da população ainda permaneceu no Centro. A permanência dessas populações nas freguesias centrais, somada às demolições, ao aumento do preço dos aluguéis e às migrações desencadeou uma grave crise habitacional. Essas pessoas estavam no mercado informal de trabalho ou eram operários que recebiam por dia de trabalho uma quantia pífia. Como não tinham dinheiro para o trem, permaneciam ali mesmo, amontoando-se em cortiços. A partir daí, o problema foi tomando formas e dimensões várias, até chegar à questão que temos hoje: as grandes favelas margeando a cidade.

A época da administração de Pereira Passos, já havia um novo tipo de habitação coletiva, a avenida, constituída por domicílios particulares e independentes, de pequenas dimensões, com instalações sanitárias, cozinha, água e esgoto, completamente separados, dando todas as casas frente para a central ou lateral. Mas estas avenidas não substituíram efetivamente as estalagens, os cortiços e as casas de cômodos, como solução de moradia para os mais pobres. Além dessas habitações coletivas cada dia mais congestionadas, só mesmo as favelas. Os

morros situados no centro da cidade, como o da Providência, São Carlos, Santo Antônio e outros, até então pouco habitados, passam a ser rapidamente ocupados, dando origem à favela – esta forma de habitação popular que marcaria profundamente a cidade daí em diante. (GOMES PEREIRA, 1991, p.389)

Segundo GOMES PEREIRA, o grande canteiro de obras que virou a cidade do Rio de Janeiro, trouxe um grave problema para a população: a perda da referência espacial, diretamente relacionada à identidade e à memória afetiva. Porém o projeto modernizante de Pereira Passos compatível com a nova sociedade industrial foi cumprido. O objetivo era acabar com os becos e com as vielas apertadas povoados por lojinhas, casebres e cortiços. O projeto previa um ambiente urbano à francesa, digno para receber o capital estrangeiro com modernas avenidas e ruas largas. No entanto, segundo os autores Raquel PAIVA e Muniz SODRÉ (2004) aqueles sem teto da reforma de Pereira Passos reinventariam uma nova identidade, explorando e ocupando as novas ruas, não as deixando morrer.

O que de muito sempre houve foram projetos, discursos e proclamações, como a da “morte da rua”. Matou-se de fato a rua típica dos tempos coloniais, mas não o gosto popular pelos morros que circundam a cidade, nem o gosto pela festa. Muito pelo contrário, a festa aumentou de volume e qualidade depois que os africanos e seus descendentes se instalaram na região da Cidade Nova. Impulsionados pela migração baiana, deram vez ao aparecimento dos candomblés, com suas rítmicas rodas litúrgicas, de onde se formou toda uma musicalidade que marcaria a vida popular carioca e daria fama internacional ao Rio. Os ritos e a música, base para o carnaval, eram os grandes pretextos para que os negros pudessem retomar simbolicamente, ainda que de modo provisório, os espaços de onde tinham sido expulsos. O samba e o carnaval cariocas sempre foram coisas muito sérias: eram a ponta de lança alegre para a conquista de um território. (PAIVA, SODRÉ, p.84, 2004)

A ação do governo de Pereira Passos não se concentrou apenas na transformação da infra-estrutura urbana, mas também no controle dos hábitos e dos costumes da população, formatando-os segundo o modelo burguês de comportamento. Para isso uma série de decretos e medidas foram promulgadas, envolvendo desde a iniciativa privada até os mendigos que perambulavam pelas ruas. Era uma tentativa do Estado de disciplinar a população através do moralismo e do autoritarismo, tornando-os aptos a aceitarem os valores burgueses, como constata Sonia GOMES PEREIRA.

O estado também passava a interferir até nas diversões e na religiosidade popular, reprimindo policialmente muitas de suas manifestações como o entrudo, o candomblé, o samba. As crianças também foram proibidas de soltar

pipas para não embaraçar os cabos de energia elétrica. E nas festas de S. João, fogueiras, fogos de artifícios e balões foram proibidos. Todas essas medidas visavam normatizar o comportamento do usuário desse novo espaço urbano. Atingiam na verdade, tradições e práticas populares, agora consideradas indignas, porque em desacordo com o código de valores burgueses que estava se implantando na cidade. (GOMES PEREIRA, 1991, p.450)

Todas essas mudanças afetaram enormemente a vida da população em todas as esferas: social, cultural, política e religiosa. Alteraram o modo como essas pessoas se relacionavam com o espaço urbano e a forma como se expressavam nele. A ordem econômica e sanitária estava presente nas obras do Estado, mas acima de tudo uma ideologia burguesa de espaço era o mais premente em Pereira Passos. Nesse pacote, incluiu-se também a rejeição das camadas não brancas da população, que não se alinhavam os padrões europeus de comportamento. Essa intolerância social é consequência óbvia da passagem de uma relação social de senhorio para o tipo burguês.

No entanto, a tradição oferece sempre uma força contrária à força centrípeta capitalista que tenta homogeneizar e padronizar todos os setores da vida. Entre o que se pretendia naquela época com a reforma e o que se conseguiu, houve muita luta e negociação e as elites foram forçadas a contemplar os anseios e as reivindicações das camadas populares.

Nesse sentido, é muito interessante observar que mesmo com toda a repressão as ruas voltaram a ser ocupadas aos poucos, os vendedores ambulantes e as festas populares também saíram às ruas. Mesmo em um espaço construído com propósitos contrários, a cidade ainda continuou acolhendo as diferenças.

E lá estava o povo de novo, mostrando que o espaço não é inerte e não pode ser formatado como queriam os urbanistas. A população excluída que viveu a reforma de Pereira Passos certamente pôde usufruir daquele novo espaço de uma forma bastante lúdica, reinventando novas formas de diversão e expressão. Os grupos marginalizados aproveitam o espaço de uma forma descontraída e criam mecanismos que burlam a rigidez hierárquica do território. Esse espírito contribui em grande parte para formar a identidade carioca. Sobre essa análise da significação do espaço, Sonia GOMES PEREIRA acrescenta a “coexistência de temporalidades diferentes em uma mesma sociedade” como um dado importante:

No caso da sociedade brasileira, e em particular da sociedade carioca, esta sincronia de diferentes temporalidades toma importância maior, porque envolve grandes distâncias culturais, muito maior do que a simples oposição mentalidade urbana x mentalidade rural que Barthes e Choay apontam nas sociedades

européias. Trata-se no Brasil, como descreve Muniz Sodré, de populações visceralmente ligadas às culturas de *arkné*, como a negra e a indígena, que possuem uma visão de mundo, uma noção de território, uma consciência do corpo totalmente diversas da cultura branca européia. As inúmeras descrições da cidade do Rio de Janeiro no século XIX nos dão conta da maneira lúdica como os negros escravos se apropriavam dos espaços públicos, seja para o trabalho ou entretenimento, inclusive não fazendo muita distinção entre eles, com grande algazarra, fazendo uso da cantoria, da dança, do jogo, da brincadeira. [...] A implantação do modelo burguês de vida urbana imporá para essas classes a exposição nos espaços públicos e sua fruição de forma lúdica. Isso era uma novidade para esta parte branca da sociedade, mas não para os negros. É claro que não são mais os mesmos espaços públicos, assim como as formas lúdicas não são mais as mesmas dos antigos escravos: são espaços e formas lúdicas burguesas, incorporadas naturalmente a um projeto de embranquecimento do país e da cidade [...] Explorados e marginalizados pelas classes mais altas, não restará às camadas pobres, na sua estratégia de sobrevivência, senão a extrema criatividade de se apropriar do que for possível do mundo dos ricos, misturando à sua própria versatilidade. Foi assim com o samba, com o chorinho e com o futebol. (GOMES PEREIRA, 1991, p. 514)

E as administrações posteriores repetiriam o mesmo modelo das primeiras reformas urbanas no Rio de Janeiro: “a modernização excludente”. Essa questão da segregação do espaço urbano marca a história do Rio de Janeiro e chega no final do século XX como um problema sociológico de difícil resolução.

A cidade oficial sempre finge não ver a cidade excluída, esta mesma que sempre se caracterizou pela ocupação ilegal do solo, decorrente da ausência de políticas públicas coerentes em matéria de produção do espaço urbano. O racionalismo dos planejamentos urbanos, modernista, funcionalista, o que seja, aliado a uma legislação fortemente discriminatória, anda sempre no sentido de neutralizar o que considera como caos, o que equivale a dizer a vida do povo nas ruas, em sua diversidade nem um pouco mecânica. (PAIVA, SODRÉ, 2004, p. 83)

Chegou o momento de sair a campo e escutar o povo e os cronistas daquela época para que se possa sentir o ritmo de todas essas transformações numa época em que o proletariado urbano e a classe baixa tentavam abrir caminho para as suas formas de expressão. A partir do carnaval, será possível investigar a importância social e histórica dos cronistas como mediadores no conflito de classes, sempre tendo em vista a questão territorial, considerado no presente estudo como um fator essencial à formação da identidade.

2.2 O POVO E O *FLÂNEUR* DE OUTRORA

Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no *Homem da Multidões*, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais. Haveis de encontrá-lo numa bela noite numa noite muito feia. Não vos saberá dizer donde vem, que está a fazer, para onde vai. Pensareis decerto estar diante de um sujeito fatal? Coitado! O *flâneur* é o *bonhomme* possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão. (JOÃO DO RIO, *A alma encantadora das ruas*, 1997)

Segundo Eduardo COUTINHO (2006), todas as transformações que vinham acontecendo na vida cultural brasileira somadas às mudanças que aconteciam nas redações dos jornais criaram condições favoráveis ao surgimento da crônica carnavalesca. Na segunda metade do século XIX, o jornal passou a direcionar-se não só à informação, mas também ao lazer.

Ainda conforme o autor, a imprensa brasileira cumpriu a função de mediadora do conflito de classes, contribuindo para a construção de uma cultura nacional. O surgimento da cultura de massa conciliou a cultura das elites e a cultura do povo, esta última foi destituída de todo o caráter rebelde e indomável para se adequar a um projeto burguês de cultura. E assim, as manifestações populares encontraram no espaço dos jornais uma possibilidade de fala e de representação. Mas o processo não foi uma concessão da imprensa às camadas populares. Os cronistas refletiam um momento de luta e negociação entre as elites e a massa. Nesse processo, a classe dominante reconheceu e reinterpreto os signos da cultura popular à cultura dominante. Pois, para ter o controle, as classes dominantes são forçadas a reconhecer o povo como ser social e cultural. Nesse processo, os cronistas carnavalescos tiveram importância fundamental e são definidos por COUTINHO como “jornalistas-foliões que, ao mesmo tempo em que afirmam e legitimam a cultura de um grupo popular economicamente subalterno, tratam de depurá-la de seus aspectos “selvagens”, não assimiláveis pela visão de mundo oficial”

João do Rio (1881-1921), um dos pseudônimos do jornalista Paulo Barreto, e Vagalume (1877-1947), Francisco José Gomes Guimarães, foram dois importantes cronistas carnavalescos

do final do século XIX. Com perspectivas bem diferentes, eles levaram um pouco da vida do povo aos principais jornais cariocas da época.

Vagalume era o cronista-carnavalesco-folião do Rio de Janeiro. Com uma linguagem bastante simples e cheia de expressões populares, as crônicas de Vagalume representavam a fala e os anseios da classe baixa da população, de onde ele próprio se originava. Por isso, talvez, ele falava de dentro e era muito próximo e simpático às causas populares. Segundo COUTINHO, Vagalume pode ser considerado o primeiro repórter brasileiro, sendo suas reportagens um “relato participativo”.

A crônica de Vagalume falava de dentro e era de alguém que vivia visceralmente o que era retratado no texto. Suas crônicas deram voz ao povo e eram identificadas aos interesses do homem do povo:

O festejado cronista foi um dos primeiros repórteres a ouvir e registrar o que tinha a dizer a gente do samba; a subir o morro para retratar a vida das favelas cariocas na perspectiva de seus habitantes. Isso não significa que os morros cariocas não figurassem nas folhas da capital, mas que essa representação se dava sempre de forma negativa. [...] Ligado concretamente ao universo das classes subalternas, Vagalume propõe uma imagem alternativa da sociedade brasileira. Por meio de suas crônicas, falam as comunidades proletárias da cidade que têm o samba como forma de expressão. (COUTINHO, 2006, p.103)

Segundo COUTINHO, Vagalume atuava como um mediador entre a alta sociedade e o povo, empenhava-se na tarefa de tornar o carnaval uma cultura popular aceita pelas elites. Ele foi também o primeiro cronista a ouvir o que tinha a dizer a gente do povo sobre a vida nas favelas cariocas. Vagalume não era apenas um cronista de carnaval, estava atento também a todas as questões do Brasil da época.

De um outro lugar, também observava a rua e os festejos carnavalescos o cronista João do Rio. Para COUTINHO, João do Rio, freqüentador das altas rodas da sociedade, aproximava-se dos festejos com um olhar atento, porém distanciado, não falava tão de perto como Vagalume. Porém, suas crônicas nos fornecem um belo retrato da efervescência daquele período, principalmente dos cordões carnavalescos. João do Rio foi um dos responsáveis pela criação do primeiro “Concurso dos Cordões”, promovido em 1906 pela “Gazeta de Notícias”.

João do Rio também inaugurou um novo gênero na imprensa brasileira: a crônica-reportagem, mas quando aceito pela elite, ele abandona o tema da miséria e passa à celebração da alta sociedade carioca, com comentários sobre moda e fofocas.

No entanto, Vagalume e João do Rio tinham em comum o fato de serem cronistas carnavalescos e de contribuírem fortemente para a consagração do carnaval como uma forma de cultura e expressão popular.

2.3 A MEDIAÇÃO DOS CRONISTAS CARNAVALESCOS

Com a abertura da Avenida Central em 1904, as grandes sociedades carnavalescas, que até então dominavam o noticiário recreativo, perderam sua hegemonia para novas formas de expressão popular. Para COUTINHO o carnaval da burguesia já começava a dividir a atenção da imprensa com as festas carnavalescas do proletariado urbano em formação. Nessa época, o carnaval do povo, que já vinha há muito tempo se colocando na rua, conquista as colunas especializadas. E a imprensa cumpriu um pouco a função de domesticar essas manifestações populares.

Nesse sentido, o mulato, o negro, o pobre e o branco das classes baixas seriam incluídos na sociedade civil à medida que os jornais da época abrissem espaço para a passagem dos blocos e dos cordões. Aquele povo que até então teve suas manifestações reprimidas, agora começa a ter uma representatividade e ter voz na sociedade. Porém, a integração das classes populares à sociedade civil não se fez de forma genuína. Houve uma depuração e uma ressignificação de valores, conforme analisa Eduardo COUTINHO:

As classes populares estavam a exigir um tratamento em termos de igualdade e, de algum modo, conquistaram-no na crônica da folia. Mas essa igualdade – o direito de brincar o Carnaval livremente, como os grandes clubes, sem apanhar da polícia – teve como contrapartida a submissão dos foliões proletários às regras impostas. Antecipando o governo Vargas, os jornais realizaram uma espécie de “pré-oficialização” da festa. Assim como aconteceria a partir dos anos 1930, quando o Estado tratou de hegemonizar os movimentos sociais e a cultura das camadas baixas, a imprensa desde o século XX se ocupou do Carnaval popular, reconhecendo-o, mas reinterpretando e integrando os seus signos ao sistema de valores da cultura dominante. (COUTINHO, 2006, p.63)

E um dos artifícios que a imprensa utilizou para adaptar os signos populares aos valores estéticos e morais da época foi a “entrega dos estandartes”:

Desde os primeiros anos do século XX, era praxe, dias antes do Carnaval, que os jornais expusessem, em seus saguões, os estandartes dos ranchos e cordões que iriam desfilar e participar das competições. Essa prática tinha uma clara intenção pedagógica, na medida em que só se dava acolhida e visibilidade aos grupos que acatassem os padrões disciplinares difundidos pelos jornais. [...] A visita assume mesmo uma certa solenidade. Em frente à redação do jornal “padroeiro”, o grupo evolui com a porta-estandarte ao centro. [...] Em seguida, [...] os integrantes do cordão adentram o salão, sorrindo, com curvaturas gentis para o redator que os recebe. [...] havia ocasiões em que chegavam cinco, seis cordões ao mesmo tempo, alterando inteiramente a rotina da redação. À meia-noite da véspera do Carnaval, as redações enchiam-se novamente de “grupos, que iam buscar os seus estandartes, cada qual mais caprichoso, para, no dia seguinte, o primeiro do tríduo, saírem à rua na competição da vitória almejada”. (COUTINHO, 2006, p.64)

João do Rio foi um dos cronistas a retratar esse momento, explicando o que eram os cordões carnavalescos e mostrando para os leitores a importância da realização de tal concurso. Nesse momento o jornal assume uma função mediadora e seduz a classe média e alta para aceitar aquela festa dos pobres, negros e mulatos como uma representação genuína da cultura popular brasileira. Podemos notar claramente essa postura na crônica de João do Rio:

O Carnaval é o divertimento mais genuinamente popular. Muito não é, portanto, que dediquemos, este ano, o melhor da nossa atenção aos grupos carnavalescos pitorescamente denominados cordões, que enchem a cidade durante quatro dias de alegre ruído, principal elemento do Carnaval, e das cores berrantes de suas caprichosas fantasias. Resolveu, pois, a *Gazeta de Notícias* estabelecer um concurso original com dois magníficos prêmios. [...] Damos, a seguir, a lista completa dos grupos carnavalescos licenciados pela polícia até ontem, com as respectivas sedes. (apud COUTINHO, 2006, p.66)

Mas essa representatividade que as festas populares tiveram na imprensa não significou o fim da repressão e da censura por parte das oligarquias. Os grupos proletários tinham que pagar à polícia para receber a autorização para o desfile ao passo que o clube dos ricos recebia incentivos oficiais. Muitas vezes o cronista assumia o papel de mediador entre a polícia e os foliões.

Mas a imprensa não cumpria apenas o papel pedagógico ou empresarial. Para Eduardo COUTINHO na relação dos cronistas com os grupos carnavalescos havia também o gosto pelo Carnaval e também por uma agremiação. Cada um dos cronistas tinha a sua Agremiação favorita e também participava das festas nos clubes, nos blocos e nos ranchos onde eram recebidos com banquetes e reverências. Os cronistas agradeciam a atenção recebida recheando as crônicas do dia seguinte com fartos elogios como nessa que se segue, cujo tema é um almoço que será oferecido em comemoração ao aniversário de Vagalume:

O distinto e o correto pessoal da União da Aliança tem se desdobrado em atividade para a grande e porca feijoada que no próximo domingo será oferecida ao “Vagalume”, em homenagem à passagem do seu aniversário natalício, a trinta do mês findo. Após a feijoada, realizar-se-á um ensaio e em seguida um grande baile. A festa promete ser encantadora, pois é promovida por foliões de peso e medida, que colocam a União da Aliança acima de tudo e por isso mesmo não olham sacrifícios para ver sempre vitorioso e jamais vencido o glorioso pavilhão. A festa de domingo em homenagem ao “Vagalume” começará às 12 horas e, se duvidarem muito, nunca mais acabará... Vai ser um desses sucessos poucas vezes registrados nos anais da folia. (*apud* COUTINHO, 2006, p.76)

Vagalume e seus contemporâneos falavam o carnaval, não havia intermediários entre eles. A partir dos anos 30, com a incorporação do carnaval pela indústria cultural não há mais espaço para a participação dos cronistas. Nessa época há o declínio da crônica como linguagem jornalística. Agora, fala-se sobre o carnaval. Eduardo COUTINHO diz que essa fala

Só pode atuar sobre objetos que já receberam a mediação de uma primeira linguagem, deixando de constituir o sentido do real como ato humano, para se tornar uma imagem à disposição: face à linguagem do folião, cria-se uma linguagem segunda, uma metalinguagem, na qual serão agidas não as coisas, mas os seus nomes. Linguagem que não tem como fim transformar o real, mas conservá-lo em imagem. (COUTINHO, 2003, p.11)

Ainda conforme o autor, Vagalume percebeu que a separação entre a produção e o consumo do samba significaria o fim de uma representatividade da fala de um grupo social. Em 1932 o rádio era o meio de comunicação de massa no país, estando lado a lado da mídia imprensa no que dizia respeito à “cobertura” da cultura popular. Nesse contexto, a música de Carnaval ganhou grande importância e por consequência, também os seus intérpretes.

Os cronistas carnavalescos vagavam como um *flâneur* pela cidade, transitavam pelos espaços de uma forma orgânica e deram voz a um grupo que nunca tiveram representatividade na imprensa, na literatura e na política. Depois deles, a história é outra e o espaço físico e simbólico do Rio de Janeiro também já não são os mesmos. Outros jornalistas e outros lugares se apresentam.

3 A CRÔNICA, O TEMPO E O *FLANÊUR*

O propósito deste capítulo é analisar as crônicas contemporâneas tendo como foco principal o distanciamento físico e espacial do cronista do seu tema, considerando os elementos estéticos, políticos e culturais que transformam personagens e espaços reais em ficcionais. Para isso, torna-se necessário situar a crônica e o cronista em uma perspectiva histórica.

3.1 SOBRE A CRÔNICA

Mil setecentos e setenta e três foi o ano que Seabra da Silva achou na Torre do Tombo, em Portugal, a carta endereçada ao rei D. Manuel. Eis um fragmento dela:

[...] E daqui mandou o Capitão a Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias que fossem em terra e levassem aqueles dois homens e os deixassem ir com seu arco e setas. Aos quais mandou dar a cada um uma camisa nova, uma carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que eles levaram nos braços, e cascáveis e campainhas. E mandou com eles para ficar lá um mancebo degredado, criado de D. João telo, quem chamam Afonso Ribeiro, para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras. E a mim mandou que fosse com Nicolau Coelho. (*apud* SÁ, 2005, p.6)

Remetida por Pero Vaz de Caminha, a carta relata o momento em que ele chegava à Terra de Vera Cruz. Para Jorge de SÁ (2005), o escrito representa a “certidão de nascimento” do Brasil e pela primeira vez a paisagem brasileira é retratada em um texto. É bastante questionável se a carta inaugura o processo literário nacional, mas segundo SÁ “sua importância histórica e sua presença constante até mesmo nos modernos poemas e narrativas parodísticos atestam que, pelo menos, ela é um começo de estruturação”.

O relato de Caminha é a recriação, com sensibilidade e arte, do momento do encontro da cultura européia com a cultura primitiva. Depois de “andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras”, Caminha compõe um relato fiel às circunstâncias, onde todos os “elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa” (SÁ, 2005, p.6). Estava instituído, pois, o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial.

Porém, a crônica é bem mais antiga que a carta de Pero Vaz de Caminha e sua origem remonta à Idade Média, período em que a memória era preservada através da linguagem oral, principalmente através do canto. As crônicas tinham a função de registrar, de forma cronológica, os episódios mais ilustres que aconteciam nas famílias dos senhores feudais e dos reis ou ainda podiam remeter às cenas pitorescas da então nascente vida urbana.

Já no século XV, Fernão Lopes, cronista-mor da Torre do Tombo passa a agregar em seu discurso suas recordações, observações e expectativas. Segundo Nilma LACERDA (*apud* EWALDI, 2004, p.5), a partir desse momento, o texto ganhou um caráter literário, com uma narrativa mais dinâmica e uma maior valorização da palavra como instrumento de trabalho.

Ao longo do tempo, não só seu estilo começa a se transformar, mas o próprio uso da palavra. No século XIX, a palavra crônica adquire um novo significado no Brasil, passando a designar um gênero literário específico, ligado ao jornalismo. São as chamadas crônicas folhetinescas.

Essas crônicas eram publicadas numa seção dos jornais da época chamada folhetim, que ficava no rodapé de suas páginas. Assim como na França, o Brasil publicava romances em capítulos nessa seção específica do jornal, que ao longo do tempo, passou a dar espaço para outros tipos de textos. Em pesquisa realizada nos jornais da época, EWALDI relata ter encontrado nos rodapés além dos romances, críticas teatrais e crônicas. Ela aponta que o espaço do rodapé passa a ser dividido entre o “folhetim-romance” e o “folhetim-crônica” e só a partir de meados do século XIX aparece o gênero que ela denomina “crônica folhetinesca”. Segundo a autora, esses textos, que são encontrados na imprensa carioca entre 1840 e 1870, inauguram uma nova forma de relacionamento nos meios de comunicação. Além dos principais acontecimentos da semana, apresentam uma nova maneira de noticiar e expressar opinião.

O objetivo da crônica folhetinesca era o entretenimento a partir de comentários sobre o cotidiano. Aos poucos, a palavra crônica passa a designar o relato pessoal sobre os fatos atuais que acontecem nas cidades. EWALDI explica o que eram as crônicas folhetinescas da época:

As crônicas folhetinescas são textos que descrevem os principais acontecimentos da semana, relacionados à vida política, literária e social da elite carioca do século XIX. Os cronistas-folhetinistas registravam fatos circunstanciais e se preocupavam em manter uma relação de confiança com os leitores se comprometendo, assim, em manter a veracidade dos fatos relatados, às vezes exclusivamente do seu ponto de vista. (EWALDI, 2004, p. 9)

Segundo EWALDI, os primeiros folhetins-crônicas são cartas escritas no Jornal do Commercio por José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco. Para ela, essas cartas, intituladas “Ao Amigo Ausente”, são as primeiras a apresentarem as principais características do estilo folhetim-crônica. Com humor e vivacidade, tratam da rotina carioca dos meados do século XIX.

Afrânio COUTINHO *in* LACERDA (1979) afirmou que, no século XIX, a crônica tinha o objetivo de “condimentar de maneira suave a informação de certos fatos”:

Quase sempre, visava, sobretudo, o mundo feminino, criando, em consequência, um ambiente de finura e civilidade, na imprensa, que exerceu sensível efeito sobre o progresso e o refinamento da vida social brasileira. (COUTINHO *apud* LACERDA, 1979)

Machado de Assis, considerado um dos maiores escritores brasileiros, é autor de muitas crônicas publicadas nesse período e afirmou certa vez, que a crônica se caracteriza pela “fusão admirável do útil e do fútil”. Segundo Afrânio COUTINHO (*apud* José Marques de MELO, 1985), ele deu personalidade ao gênero ao incorporar, pela primeira vez, a linguagem coloquial em sua narrativa, abandonando o estilo “empolado” do jornalismo e da literatura da época. A ironia e a interlocução com o leitor, tão marcantes em seus melhores romances, também apareceram em seus escritos para o jornal. Machado de Assis era conhecido pelo tratamento impessoal de seus temas, pela objetividade, precisão e economia nas palavras em suas crônicas.

Em meados do século XIX, José de Alencar, outro importante autor da literatura brasileira publicava suas crônicas na coluna “Ao correr da pena”, no Correio Mercantil. Lá traça o perfil da sociedade carioca da época e comenta as mudanças pelas quais estava passando o Rio de Janeiro.

No entanto, só nos anos 30 é que a crônica passa a ter um perfil notadamente brasileiro, com autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga. Para Antonio CANDIDO (*apud* MELO, 1985), esse marco reflete o contexto sócio-cultural da época que contou com a Semana de Arte Moderna de 1922 e com o desenvolvimento da imprensa que passa a ter um caráter empresarial. Nesse momento, a crônica ganha um lugar especial no jornalismo que passa a diversificar seu conteúdo e a querer atender a um público cada vez mais exigente - a emergente classe média.

No século XX, a crônica moderna adquire, segundo alguns autores, um novo significado. Autores como Afrânio COUTINHO e Vivaldo COARACY (*apud* EWALDI, 2004) defendem que a crônica moderna liberta-se das “algemas da atualidade” podendo agora, o cronista alçar comentários inspirados em suas impressões e reflexões.

No Brasil, a crônica encontrou um ambiente muito propício para se desenvolver. Atualmente, a maioria dos brasileiros não associa mais a crônica ao seu antigo significado - narração história e cronológica - e sim a um texto curto que trata da atualidade e é publicada em jornal ou revista. O termo adquiriu um significado específico no Brasil, o que não aconteceu em países como Itália, Espanha e França, que continuam a associar o termo ao seu primeiro significado.

No entanto, mesmo no Brasil, afirma José Marques de MELO, a palavra crônica ainda é utilizada para designar outras formas de expressão noticiosa, que estariam mais próximas da reportagem, como é o caso das seguintes denominações: “crônica social”, “crônica política”, “crônica teatral”, entre outras.

Entre as características principais da crônica, MELO cita a fidelidade ao cotidiano, e a crítica social. Segundo ele, existem várias espécies de crônicas de acordo com diferentes autores. Para Luís BELTRÃO (*apud* MELO, 1985), existe a crônica geral, que trata de assuntos variados e ocupa espaço fixo no jornal, a crônica local ou urbana, que aborda o cotidiano da comunidade em que se localiza, e a crônica especializada, que se refere a uma determinada atividade. Ainda segundo BELTRÃO, no que se refere ao tipo de tratamento que o cronista dá o tema, a crônica pode ser dividida em analítica, sentimental ou satírico-humorística.

Já Afrânio COUTINHO apresenta cinco tipos de crônicas: narrativa, metafísica, poema em prosa, comentário e informação. Massaud MOISÉS (*apud* MELO, 1985), sob um viés mais literário, propõe dois tipos: poema e conto. E Antonio CÂNDIDO, divide o gênero em crônica-diálogo, crônica narrativa, crônica exposição poética e crônica biografia lírica.

E finalmente, com ironia e humor, Luis Fernando VERISSIMO (*apud* MELO, 1985), dividiu a crônica em quatro tipos: crônica, crônica curta, crônica longa, crônica curta. Ele explica:

Crônica é qualquer crônica ou crônica qualquer. Crônica curta é o nome científico da crônica curta (...) Crônica longa é a crônica gorda, substancial, com parágrafos gordos. Grande crônica é o crônica longa. O crônica longa é consagrado. Seu autor sai na rua e deixa rastros de cochichos - É ele, é ele”. (VERISSIMO *apud* MELO, 1999, p.118)

Percebe-se então, dada às amplas possibilidades de classificação, que a crônica pode ser considerada um gênero híbrido por natureza, que comporta diferentes estilos e características. Podendo se aproximar de diversos gêneros jornalísticos e literários, como o ensaio, o artigo, o poema ou o conto, mas permanecendo sempre na fronteira, no limite entre ser jornalismo ou literatura.

É impossível pensar na crônica sem o suporte do jornal, ou seja, sem o jornalismo, o cronista não poderia existir. Para MELO, a crônica preenche as três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística: atualidade, oportunidade e difusão coletiva. Logo não podemos falar em crônica sem atentar para o fato de que ela também é jornalismo. Ao mesmo tempo, a crônica possui elementos muito fortes advindos da literatura e seria, no mínimo, “um lugar de transgressão no jornalismo”, como afirma Maria SILVA (1978) em sua tese “A notícia na pena do cronista”. A crônica seria um lugar de redimensionamento da notícia e de um rompimento com os elementos orgânicos dos noticiários. É através dela que o escritor-jornalista terá espaço para fazer uma análise dos comportamentos e hábitos da sociedade.

Em muitos casos, a crônica pode tratar de acontecimentos aparentemente sem importância e extrair deles beleza, comicidade e aspectos singulares. Fernando SABINO (apud MELO, 1999), conhecido por suas crônicas, afirmou que a crônica “busca o pitoresco ou o irrisório no cotidiano de cada um”. É um espaço para a sensibilidade e emoção do jornalista – escritor, cada vez mais escasso, segundo Carlos Heitor CONY (1998), nos jornais brasileiros. Em sua meta-crônica “A crônica como gênero e antijornalismo”, ele critica a falta de emoção no jornalismo brasileiro de hoje, que não oferece mais espaço para o trivial. Embora a aproximação com o cotidiano e o pitoresco assim como a linguagem coloquial aproxime a crônica ao modernismo, CONY defende que ela é um gênero romântico por definição ao ser centrado no “eu” do autor.

Essa característica da crônica, a distanciaria do tipo de jornalismo feito tradicionalmente, já que, segundo Nilson LAGE (1990), um dos maiores teóricos da área, afirma que o uso do eu pressupõe outro tipo de relação com o público. Para ele, a notícia, ao contrário da crônica, se preocupa com a construção de uma retórica referencial e trata das aparências do mundo, e conceitos que expressam subjetividade estão excluídos.

Ainda de acordo com LAGE, o jornalismo não é um gênero literário a mais, já que sua ênfase está no conteúdo informativo do texto e não em sua linguagem e forma. Ele afirma que enquanto a literatura porta em sua própria linguagem uma informação estética, o jornalismo daria

mais importância ao conteúdo. Por outro lado, Alceu AMOROSO LIMA (1969) destacou que “fazer da informação um gênero literário é o sinal do bom jornalista”. Para ele, o jornalista medíocre apenas informa, enquanto o bom jornalista oferece a notícia acrescida de sua apreciação. Ao contrário de LAGE, AMOROSO LIMA classifica o jornalismo como um gênero literário de apreciação do acontecimento.

Já autores como GARGUREVICH (*apud* MELO, 1999) e DOVIFAT (*apud* MELO, 1999) apontaram para a existência de “formas de expressão jornalística”, cujo objetivo seria o relato da informação e não apenas o prazer estético. Para eles, essas “formas de expressão jornalística” não podem ser confundidas com literatura, já que esta não possui qualquer objetivo final, a não ser o estético. Para DOVIFAT, as “formas de expressão jornalística” se definem pelo estilo e assumem expressão própria pela obrigação de tornar a leitura interessante e motivadora.

No entanto, mesmo admitindo que a crônica é uma forma de expressão jornalística, é mister perceber que existe sim uma forte diferença entre o discurso que uma crônica e uma notícia tradicional utiliza. José Marques de MELO as classifica em dois tipos de categorias jornalísticas: a primeira seria uma expressão do “jornalismo opinativo” e a segunda, uma das formas do “jornalismo informativo”. De acordo com MELO, a distinção entre essas duas categorias estaria na forma como lidam com a realidade. O jornalismo opinativo faria uma “leitura” do real, enquanto que o informativo tentaria “reproduzir” o real.

Ao mesmo tempo, que tenta ser menos denotativa e mais pessoal, a crônica ainda sim carrega elementos importantes do jornalismo, como a preocupação com o cotidiano e o uso do próprio suporte do jornal. Mas, enquanto nas notícias, de maneira geral, encontra-se uma linguagem formal e referencial, a crônica busca se aproximar do discurso oral, dando um tom de conversa entre leitor e cronista.

Embora tanto o noticiário tradicional como a crônica tratem de assuntos atuais do cotidiano, o tipo de tratamento que darão ao fato será diferente. É o que afirma Afrânio COUTINHO ao defender que para o repórter, o fato é um fim em si mesmo, já para o cronista, ele é um pretexto para divagações, comentários e reflexões. Vanise Gomes MEDEIROS (2006) afirma que a crônica pode chegar até a questionar a própria existência do fato enquanto o discurso jornalístico tradicional apenas apresenta diversas opiniões e explicações para um fato, mas nunca um acontecimento diferente.

A crônica lança mão do objeto cotidiano, trabalha, pois, com o objeto do jornal, mas ressignificando-o, apresentando outros sentidos ao mundo. (...) Enfim, a crônica discursiviza o cotidiano, diferentemente dos outros espaços jornalísticos, instaurando a possibilidade de um equívoco no “fato”, no “acontecimento” jornalístico. Não almeja a verdade, não se pressupõe o “real”, apesar de trabalhar questões da ordem do cotidiano. Não pretende informá-lo nem explicá-lo. (MEDEIROS, 2006, p. 12)

Muitos teóricos e cronistas defendem que os jornais brasileiros estão limitados pelo compromisso da objetividade e que se enriqueceriam ao dar mais espaço para as crônicas. Paralelamente a isso, autores como Afrânio COUTINHO acreditam que as crônicas contemporâneas, apesar da sua estreita ligação com os fatos, podem ser consideradas arte, uma vez que “os acontecimentos do cotidiano - ao contrário do que ocorre no jornalismo - só são usados como pretexto para que o autor exercite as suas faculdades inventivas”.

O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia. Aliás, como procede todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo ficcionista de lei. De onde as características da crônica, como também suas grandezas e misérias, resultaram dessa inalienável ambigüidade radical. (MOISÉS, 1978, p. 247)

Para COUTINHO, a crônica é um algo que diferencia o Brasil, uma vez que é fruto do “jeito brasileiro de ser” ou mais especificamente, do jeito “carioca de ser”. É no Brasil, que esse gênero urbano nasce, cresce e se fixa. Em sua despretensão, afirma CANDIDO, a crônica humaniza e aprofunda temas corriqueiros que passam despercebidos e dá a eles, um tratamento formal que podem fazer dela “uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”.

A crônica, continua CANDIDO, está sempre ajudando a estabelecer a dimensão dos fatos e dos sujeitos, ela é capaz de captar o “miúdo” e extrair dele uma “beleza” ou uma “singularidade insuspeitadas”.

Para Miguel Bezzi CONDE (2003), atualmente, a crônica é o espaço do jornal onde se permite a expressão da experiência humana:

Desde a década de 1950, e das transformações iniciadas pelo Diário Carioca, o texto jornalístico que se faz no Brasil é basicamente um relato do não vivido, já que o repórter procura sempre se distanciar, ao máximo, do fato que descreve. A crônica, pelo contrário, é o relato do vivido, expressão de uma experiência qualquer do cronista. (CONDE, 2003, p. 11)

Segundo EWALDI, a palavra crônica carrega consigo seu sentido contemporâneo no qual a “revista semanal” da cidade não é mais necessariamente seu objeto de trabalho. Desta forma, o termo crônica folhetinesca é específico para os textos dos meados do século XIX, que punha no relato circunstanciado dos acontecimentos da cidade sua principal característica. Diversos cronistas se colocam a serviço do progresso, o que significa reclamar por melhoramentos materiais, por industrialização, por reformas urbanas e denunciar tudo que representa um entrave para que o Brasil se tornasse civilizado.

3.2 A CIDADE E A CRÔNICA

É possível traçar um panorama da história do Rio de Janeiro através das crônicas produzidas na cidade desde o final do século XIX. As transformações pelas quais a cidade passou foram retratadas nos textos de muitos cronistas da época como Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, Lima Barreto e os já citados João do Rio e Vagalume.

Olavo Bilac e Lima Barreto apresentavam em suas crônicas opiniões divergentes quanto à reforma urbana do prefeito Pereira Passos no início do século XX. Olavo Bilac acenava de bom grado para a modernização que se aproximava, enquanto Lima Barreto lamentava a segregação espacial que se configurava com a modernização da cidade, como se pode perceber nos trechos a seguir:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos na Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas (...) Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, inundada, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles materiais apodrecidos que desabavam. (BILAC, *apud* RESENDE, 1995)

Para Lima Barreto as mudanças na capital do país não eram senão uma tentativa de exclusão dos pobres, em sua maioria negros:

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes: a capital argentina tem longas ruas retas, a capital argentina não tem pretos, portanto meus senhores, o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro cidades, precisa ter um milhão, o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (BARRETO, *apud* RESENDE, 1995)

Segundo Beatriz RESENDE (1995), a crônica é uma modalidade da literatura urbana, especialmente desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro, que se caracteriza pela sua relação com o dia-a-dia e pela sua linguagem leve e descontraída. Para Eduardo PORTELLA, é através desses elementos que a crônica se torna “um registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita letra”.

Em seu artigo “História da Crônica. Crônica da História”, Margarida de Souza NEVES (*apud* RESENDE, 1995) define a crônica como um texto que “tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza”. Para NEVES, assim como o historiador, o cronista faz do tempo sua matéria-prima. Para ela, ambos constroem memória e desenham identidades sociais. Mas, enquanto a história tende a construir uma identidade nacional, a crônica tem como principal recorte a cidade.

De acordo com Miguel Bezzi CONDE (2003), apesar das muitas divergências um ponto é consensual sobre a crônica: trata-se de um gênero urbano, que tem como principal tema a vida na cidade: “seus personagens, transformações, medos e utopias”. No Rio de Janeiro, o gênero se desenvolve e ocupa páginas em muitos jornais e por isso, segundo CONDE, torna-se um texto de grande importância para a própria representação da cidade. “A quantidade de crônicas aqui produzidas e a importância que elas tiveram na construção da cidade com um signo é sem paralelo em qualquer outro lugar do mundo. (CONDE, 2003, p.14)

Segundo CONDE, a crônica está sempre atenta às transformações da cidade e está sempre atenta às questões políticas. Além disso, o cronista tem uma identificação profunda com a questão dos destinos do espaço público e expressa isso através de seus textos.

Atualmente, afirma CONDE, Zuenir VENTURA dá continuidade ao retrato das transformações pelas quais o Rio de Janeiro passa. Suas crônicas abordam questões como a construção dos apart-hotéis de 30 andares em Ipanema assim como da explosão imobiliária e a descaracterização de bairros como Copacabana. Outro esforço é o de registrar em suas crônicas iniciativas que apontem soluções para a cidade, como as de movimentos comunitários e organizações civis. Além disso, Zuenir Ventura levanta uma questão muito atual e importante, o enfraquecimento do espaço público e a perda do sentido comunitário na cidade do Rio.

Nesse sentido, CONDE concorda com o teor das crônicas de VENTURA e aponta para a existência de uma crise na própria idéia de cidade, que cada vez mais perde a rua como um

espaço de convivência ao mesmo tempo em que condomínios e shoppings centers proliferam por todos os cantos da cidade:

Trata-se de fugir da rua, desde que se tenha dinheiro para tanto. A idéia mais tradicional de ligação entre política e cidade, vinculada à ocupação do espaço público - e política e vida urbana se apaga nesse novo discurso. De certa maneira é toda uma idéia de cidade que se apaga, pois como se pode pensar a cidade sem a rua, ou a vida urbana sem o espaço público, ou a civilidade sem o contato com o diferente, o estranho? (CONDE, 2003, p. 18)

Outro cronista contemporâneo citado por CONDE é Arthur DAPIEVE que, sob uma abordagem mais afetiva, é atento às transformações do Rio. No trecho a seguir da crônica intitulada “Leblonianas”, DAPIEVE utiliza suas recordações e vivências para falar do Rio:

Sei, também, que algo se perde quando fecha um bar, um restaurante, uma padaria: espaço público, onde os cidadãos interagem. Com a sua “privatização” em prédios residenciais, eles são subtraídos à vida da comunidade. Não mais mesas para quem chegar primeiro- ou for chapa do garçom- e sim mesas para jantares íntimos. A violência que tira as pessoas e os bares das ruas faz mais do que ferir o corpo da cidade. É a própria alma do Rio de Janeiro que está sendo ameaçada de danação eterna. (DAPIEVE *apud* CONDE, 2003, p. 69)

Todas as transformações pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passou, desde o início do século XX, geraram não só temas para as crônicas como também afetaram a própria história da crônica e a maneira de registrar e “apurar” os fatos. Passamos de um registro intenso dos fatos, no início do século XX, ao tom despreocupado do meio do século, até chegar no momento atual em que se registra um tom de saudosismo e insegurança em relação à cidade, com um olhar atento, porém distanciado fisicamente dos fatos.

3.3 O FLANÊUR

Satélites, internet, telefone, fax, dentre outros aparatos tecnológicos são fundamentais no processo de comunicação atual. A atualização e a divulgação da informação nos mais diversos cantos do planeta é impensável sem essas ferramentas. Segundo EDWALDI é nítida a diferença de acesso à informação “por parte dos ‘homens da notícia’ dos grandes jornais da época”.

Mas, continua EDWALDI, o século XIX também se caracteriza por avanços no campo das comunicações altamente significativos naquele momento como, por exemplo, a fixação da linha de paquetes transatlânticos, responsáveis por trazerem as informações da Europa, “diminuindo”, consistentemente, a distância comunicacional entre o Brasil e o Velho Mundo em fixos e menores intervalos de tempo. A implantação da primeira linha de telégrafos no Rio de Janeiro (1852) e a inauguração das vias férreas de trens, também diminuiram o tempo da troca de informações entre os estados brasileiros.

No entanto, mesmo com todo esse progresso a obtenção de informações ainda era demorada e demandava um tempo enorme dos jornalistas e intelectuais da época. Diante dessa dificuldade para se conseguir a informação, não restava outra opção senão sair em busca da notícia. O jornalista tinha mesmo que ir para a rua, circular entre as pessoas para saber das novidades sociais, culturais e políticas da cidade.

Normalmente, os locais pelos quais eles circulavam eram aqueles freqüentados por políticos, intelectuais, literatos, fofoqueiros, damas da Corte que passeavam pela Rua da Assembléia, do Ouvidor e também pelos cafés, bares, restaurantes, saraus e cultos religiosos. Além desses lugares sociais comuns, cada cronista tinha as suas próprias fontes que lhes permitiam divulgar um “furo de reportagem” em suas colunas.

Essa circulação do cronista-folhetinesco pela cidade remete ao modelo do *flâneur*. Segundo EDWALDI, a imagem que se tem hoje do *flâneur* é a mesma que Walter BENJAMIN construiu em seus estudos sobre Paris (1985). Segundo a autora:

Em Benjamin, o *flâneur* parisiense vagueia pelo desconhecido, banaliza o espaço e faz disso sua experiência fundamental; é produto da cidade, daquela cidade, criação feita de vida, vida que pulsa, vida que pulsa pelas ruas de Paris. A imagem que temos hoje de um *flâneur*, é uma visão “romântica”, já que, devido à correria do mundo moderno, poucos são os que conseguem poder “andar sem destino”, sem preocupação. Em contraposição, como indica o *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle* (Larousse, 1866-1878), o *flâneur* era conceituado como preguiçoso e desocupado, verdadeiro entrave da circulação pela cidade.

Em Benjamin (1991), “a rua se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes” (p. 66-67); ele necessita intimamente da multidão, assim como o personagem do conto de Allan Poe (1965), *Um homem na multidão* [1840]. Na busca incessante de estar no meio das pessoas, repetia o mesmo percurso sem se importar com os inconvenientes do tempo pois o que lhe satisfazia era

estar no meio da multidão, não conseguindo sobreviver longe dela. Na visão de Benjamin, o *flâneur* é, sobretudo, alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade (Benjamin, 1991, p. 76), buscando reconstruir seus referenciais perdidos com o processo de “modernização” das cidades e conseqüentemente do cotidiano. (EDWALDI, 2004, p.21)

Para EDWALDI, os cronistas-folhetinistas podem ser considerados um tipo especial de *flanêur*, pois ele não é só um passante. O flunar carioca resultava em crônicas e matérias para os jornais e os cronistas-folhetinistas estavam atentos também para as mudanças da cidade e o comportamento das pessoas observados durante as suas caminhadas. É preciso atentar também, ressalta a autora, para a diferença de um flunar carioca com um flunar parisiense no século XIX. Os espaços geográficos e o clima são muito diferentes. Paris já era uma cidade com séculos de história. Já o Rio de Janeiro, acabava de abrir-se para o mundo, tentando ainda construir sua identidade enquanto nação.

Uma das principais características apresentadas pelos cronistas-folhetinistas, enquanto um tipo especial de *flanêur*, é seu olhar atento sobre o cotidiano da cidade, ligando os fatos do dia-a-dia aos jornais e, conseqüentemente, aos leitores. A partir do que vê o cronista, podemos passear e sentir a trama social do Rio de outrora.

O próximo capítulo usa como modelo as crônicas de Luis Fernando Verissimo para analisar a forma como os cronistas dos dias atuais obtêm o material para a construção de suas crônicas. Se o cronista-folhetinista circulava como um *flanêur* pelo território, falava de dentro e também representava a fala de um grupo social, o cronista contemporâneo circula por um outro território - se não o virtual, pois muitos ainda se dizem avessos à internet - circula pelas páginas de papel dos principais jornais de onde tira a matéria-prima para uma boa história, ou estória. O *flanêur* contemporâneo é onisciente, assiste a tudo e está em todos os lugares, sem nunca, talvez, ter estado em nenhum deles.

4 LUIS FERNANDO VERISSIMO: UM OUTRO TIPO DE *FLANÊUR*

Luis Fernando Verissimo começou a assinar seus textos em 1968 e publicou, em 1973, seu primeiro livro – uma coletânea que reúne crônicas, muitas delas sobre política. O escritor é também cartunista – autor das famosas Cobras do “Jornal do Brasil” – e popularizou-se através de personagens como o Analista de Bagé, Ed Mort e a Velhinha de Taubaté.

Segundo Tattiana TEIXEIRA as crônicas de Verissimo vão do comentário lírico ao comentário irônico, da criação da atmosfera ao relato anedótico, passando pela análise sócio-cultural do país e do mundo com uma linguagem coloquial. Um dos recursos da crônica de Luis Fernando Verissimo é a criação de personagens que, com duas ou três características, representam satiricamente aspectos da realidade brasileira. Entre estes tipos o mais popular é o analista de Bagé. Com seus métodos poucos ortodoxos, suas concepções simplórias e bem humoradas sobre a alma humana e seu linguajar gauchesco, o analista permite a Verissimo ironizar tanto a psicanálise quanto o bairrismo sul-rio-grandense:

- Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.
 - O senhor quer que eu deite logo no divã?
 - Bom, se o amigo quiser dançar uma marca, antes, esteja a gosto. Mas eu prefiro ver o vivente estendido e charlando que nem china da fronteira, pra não perder tempo nem dinheiro.
 - Certo, certo. Eu...
 - Aceita um mate?
 - Um quê? Ah, não. Obrigado.
 - Pos desembucha.
 - Antes, eu queria saber. O senhor é freudiano?
 - Sou e sustento. Mais ortodoxo que reclame de xarope.
 - Certo. Bem. Acho que o meu problema é com a minha mãe
 - Outro.
 - Outro?
 - Complexo de Édipo. Dá mais que pereba em moleque. [...]
- (VERISSIMO *apud* TEIXEIRA)

A criação de personagens fictícios que vivem situações semelhantes ao que acontece na realidade é uma forma do autor expressar sua opinião sobre os fatos. Foi o caso da morte da Velhinha de Taubaté, uma de suas personagens mais famosas. Em 2005, em meio a denúncias de corrupção e caixa dois nas campanhas dos políticos, que chegou a envolver o chefe da Casa Civil

do governo, José Dirceu, e o ministro da Fazenda, Antônio Palocci, Verissimo anunciou a morte da crédula personagem.

Prosseguem as investigações sobre a morte da Velhinha de Taubaté, que ficou conhecida nacionalmente por ser a última pessoa no Brasil que ainda acreditava no governo. O inquérito está sendo conduzido pela Polícia Federal e pelo Ministério Público, dada a repercussão do caso. Um promotor sai de cinco em cinco minutos da sala em que está sendo interrogado o gato da Velhinha, o Zé, para informar à imprensa o que se passa lá dentro, embora o gato tenha, até agora, dito muito pouco. “Miau”, basicamente.

(...)

Só o gato poderia contar o que realmente aconteceu, na improvável hipótese de, ao contrário do que fizeram tantos outros nas CPIs, começar a falar. Mas pode-se deduzir o que levou a Velhinha a morrer — ou se matar com veneno no chá. Ela nunca se recuperou totalmente do choque da notícia da compra de votos para reeleger o Fernando Henrique, seu ídolo na ocasião, apesar de depois acreditar em todos os desmentidos. Debilitada, sofreu outro baque com as denúncias contra o Palocci, seu ídolo atual, e outro baque quando soube que nem no Ministério Público se podia confiar. Foi demais para a Velhinha. (VERISSIMO, A morte da Velhinha de Taubaté. 2005, *O Globo*).

A metáfora da morte da Velhinha de Taubaté expressou não só a própria desilusão do autor como de toda a sociedade. Foi a maneira que Verissimo, petista declarado e eleitor de Lula, encontrou de manifestar sua própria indignação e decepção com o governo. A personagem era a mais crente de todos os brasileiros e morreu, aos 90 anos, por desgosto, o que refletia a situação de descrédito total das instituições e da política naquele momento. Com o simbolismo, a intenção de Verissimo era chamar a atenção para o momento e criticar não só o Partido dos Trabalhadores (PT) e o governo, como a oposição ideológica e oportunista que se fazia então.

As crônicas de Verissimo abordam desde a política internacional e nacional até as relações afetivas de um casal, passando pela crítica literária e musical. Muitas extraem o cômico de situações que retratam o comportamento dos indivíduos e as relações familiares.

- Tente relaxar...
- Desculpe. É que tem uma parte de mim que, entende? Fica de fora, distanciada, assistindo a tudo. Uma parte que não consegue se entregar...
- Eu entendo.
- É como se fosse uma terceira pessoa na cama.
- Certo. É o seu superego. O meu também está aqui.
- O seu também?
- Claro. Todo mundo tem um. O negócio é aprender a conviver com ele.
- Se ele ao menos fechasse os olhos!
- Calma. Eu sei como você se sente. Nestas ocasiões sempre imagino que a minha mãe está presente.

- A sua mãe?
- É. Ela também está conosco nesta cama.
- Você se analisou?
- Estou me analisando. Pensando bem, ele também está aqui.
- Quem?
- O meu analista. Nesta cama. Meu Deus, ao lado da minha mãe!!
- Meu pai está aqui...
- Seu pai também?
- Meu superego e meu pai. (VERISSIMO, O Mendoncinha, 1995, p. 51)

Um dos mais importantes cronistas contemporâneos, Verissimo faz uma análise dos comportamentos e hábitos atuais de nossa sociedade, comentando também os principais temas em pauta na mídia.

Taí. Plutão não era planeta e Günter Grass era nazista. São os riscos de existir por muito tempo: acaba se revelando alguma coisa ruim a seu respeito. Poucas reputações resistem a uma vida muito longa. No caso de Günter Grass, ele mesmo não agüentou viver tanto e se autodedou. (VERISSIMO, Plutão e Günter Grass, 27/8/2006 *O Globo*).

Outra característica constante é a interlocução com os leitores, o que dá um tom de conversa ao texto. Muitas vezes, seus textos são quase desabafos, uma conversa entre amigos, entre cúmplices, no caso entre ele e o leitor.

Quando era pequeno você também não fantasiava que havia um monstro debaixo de sua cama só esperando a hora de pegar o seu pé? Sair da cama para fazer xixi era um risco, lembra? Era a oportunidade que o monstro esperava. E voltar para a cama depois do xixi era um risco ainda maior. O monstro tivera tempo de se preparar. O monstro estava nos esperando! A solução era pular na cama de uma distância segura, mesmo com o perigo de desmontar a cama ou errar o alvo e se esborrachar contra a parede. Qualquer coisa era preferível ao monstro pegar no nosso pé. (VERISSIMO, O monstro, *O Globo*, 17/9/2006)

Segundo TEIXEIRA, sobre a necessidade de ter assuntos a serem tratados diariamente, o cronista afirma não ser difícil encontrar idéias, devido ao seu costume de “dar palpite em tudo”. Já o humor, não seria uma criação sua, mas segundo ele, já lhe é oferecido nas coisas “descabíveis” e “inacreditáveis” que acontecem no Brasil.

Verissimo ainda se manifesta sobre o seu objeto de trabalho na crônica “Somos todos filhos do Caminha” Estabelecendo uma ligação entre cronista e crônica, no seu conceito primeiro

– destinada que era aos relatos e comentários sobre os feitos históricos – e o gênero como se estabeleceu entre nós, afirma:

Pero Vaz de Caminha descreveu o que viu e sentiu de uma maneira muito pessoal, mentiu um pouco, fez a sua literaturazinha e até as suas graças (quando usou “vergonha” nos seus dois sentidos, referindo-se à genitália da nativa e ao sentimento que ela não tinha ao expô-la, fazendo assim o primeiro trocadilho do Brasil) e principalmente precisou escrever às pressas, pois o barco de mantimentos que voltaria a Lisboa com a notícia do “achamento” tinha prazo certo para sair. Quer dizer, Caminha foi o nosso primeiro protocronista. (*apud* TEIXEIRA)

Luis Fernando Verissimo apresenta as características mais recorrentes da crônica na sua atual concepção: um produto da urgência do tempo, por meio do qual são expressas impressões pessoais sobre um ou vários fatos ou temas, submetidos por vezes, ao olhar bem-humorado do cronista, mas nem sempre fiel à realidade.

4.1 A APROXIMAÇÃO DE VERISSIMO COM OS FATOS

Assim como os cronistas-folhetinistas, Luís Fernando Verissimo passeia pelos assuntos relacionados ao cotidiano, à cultura de massa e à política, porém não está presente em nenhuma dessas cenas. Deste modo, acaba ocorrendo na crônica de Verissimo uma articulação entre personagens reais e ficcionais. O cenário é tomado em uma perspectiva alegórica e fantástica, como na crônica “Outra carta da Dorinha”.

Recebo outra carta da ravissante Dora Avante. Dorinha, como se sabe, nunca revela a idade, mas nega ser tão velha que quando passa o cometa Halley ela nem olha mais. Diz que pegou, sim, o Getúlio Vargas no colo, mas que ele já era presidente na ocasião. Conta o tempo em operações plásticas e sempre que lhe pedem para lembrar algum episódio de sua vida que não consegue situar, pergunta: “Como era o meu nariz?” Dorinha esteve na vanguarda de todos os movimentos políticos do seu tempo e junto com seu grupo de pressão “Socialaites Socialistas” (Tatiana “Tati” Bitati, Lurdes “Lu” Xossó e outras), que luta pela implantação no Brasil do socialismo no seu estágio mais avançado, que é a volta ao feudalismo, lançou um movimento pela ética chamado “Aborrecci”, financiado em parte com o que seu atual marido, um empresário cujo nome lhe escapa no momento, sonega do Fisco. Dorinha nega que o movimento seja elitista e conta que até ensinou seu pequinês, Ostramond de Crecy (“o nome é maior do que ele”) a não latir mais para a

classe C, como fazia, mas rosar pode. O "Aborreço" tem se reunido regularmente, conta Dorinha. Não marcha na rua para não repetir o erro do "Cansei", que cansou. São reuniões de amigas antigas, mas ultimamente todas têm sido obrigadas a usar crachá, pois com o advento do botox não se reconhece mais ninguém pela fisionomia. Mas desta vez não é a política que, como ela diz, "me bouleverse de la perruque aux pieds". Dorinha está indignada com... Mas deixemos que ela mesma nos conte na sua carta, como sempre escrita com tinta lilás em papel azul-turquesa, timbrado com seu nome e um espaço em branco para seu sobrenome da vez. "Caríssimo! Beijos escandalosos, come il fô. Estou revoltadíssima com os inexplicáveis critérios da 'Playboy' para publicar fotos de mulheres nuas — e não as minhas. Uma auxiliar — auxiliar! — de arbitragem hoje, uma amante do Renan Calheiros amanhã... Se curiosidade e notoriedade são os critérios, por que não eu, que, além de ter sido amante de políticos nacionais de diversas correntes, sem falar em chicotes e ligas pretas, ideológicas, tenho experiência como modelo nu? Sim, posei para o Picasso em Paris. Se ele decidiu botar um olho no umbigo e outro não se sabe onde, problema dele. Era eu. E coisas como idade e forma física, além de serem quesitos em que eu concorreria com a bandeirinha depois de uma semana no Pitangui, tornaram-se irrelevantes com a existência do photoshop. Hoje, retocadas pelo computador, qualquer mulher de qualquer idade ou volume pode sair nua na 'Playboy' — e quem não sair tem direito a reclamar de discriminação. Estou pensando em processá-los. Da tua magoada Dorinha." (*apud* BLOG DO NOBLAT, 29/09/2007)

Outra crônica em que o autor se inspira em personagens reais e cria uma situação fictícia insólita é "Mães Judias". Nela, Verissimo narra o encontro inusitado das mães de Jesus Cristo, Karl Marx, Albert Einstein e Sigmund Freud, todos judeus. É o pretexto para brincar não só com o estereótipo da mãe judia, que tem fama de ser superprotetora e controladora, como com os feitos desses quatro judeus para a nossa sociedade.

Diz que quatro mães judias se encontraram no céu. Como não poderia deixar de ser, a conversa toda é sobre filhos.

- Não posso me queixar- diz a primeira.- Meu filho, até hoje, só me deu felicidade. Um santo. E na Terra, por causa dele, todo mundo só fala de caridade, em virtude, em bons sentimentos.

- Seu filho é...? – pergunta a segunda.

- Jesus Cristo!- diz a primeira. E inclinado-se para frente, em tom confidencial e com um gesto que indica tudo em volta:

- O dono disto aqui.

- Não é do pai dele?

- Bem... é da família.

- Agora, alegria, alegria, quem me dá é o meu filho- diz a segunda mãe- Ach, como eu me orgulho dele. Na Terra, por causa dele, todo mundo só fala em justiça, em mudanças sociais, em solidariedade humana.

- Como é o nome dele?

-Karl. Karl Marx.

-Mmm- fazem as outras apertando a boca.
 - O Shnuga... suspira a mãe de Marx, lembrando seu apelido de bebê.
 - E o meu filho?- diz a terceira.- Um professor. Este sim é para a mãe se orgulhar. Inteligeeeeente! Um crânio. Na Terra, por causa dele ,todo mundo só fala no Universo, na relatividade, nos buracos negros...
 - Quem é ele?
 - O Beto.
 - Beto?
 - Einsten.
 - Ah.
 Falta falar a quarta mãe e as outras se viram para ela.
 - Eu nem quero falar porque vocês vão morrer de inveja de mim- diz ela.
 - Fala.
 - Que filho!
 - Quem é?
 - Um doutor.
 - O que foi que ele fez?
 - Por causa dele, na Terra, todo mundo só fala na mãe.
 E a mãe de Freud fica sorrindo, deixando-se admirar pelas outras três.
 Filho era aquele! (VERISSIMO, Mães Judias. 1985, p.75 e 76).

A maioria de suas crônicas relaciona-se a fatos e cenas extraídos das páginas de jornal e dos noticiários da TV. O próprio Verissimo define o seu ofício como o de “fazer anotações na margem do jornal”. A história nacional, no texto, não apenas permite colocar em pauta o acontecimento coletivo do dia, mas admite que contemplemos muito mais do que uma história oficial, que verifiquemos a reconstrução dos bastidores dela. A crônica de Verissimo sobre o acidente no aeroporto de Congonhas, “A espera acabou”, revela essa dimensão. Nela o cronista usa o verbo, “dizem” para ressaltar que ele mesmo não viu, não presenciou a cena, mas ouviu falar sobre.

Uma tragédia esperando para acontecer. O mesmo pensamento deve ter passado pela cabeça de todos que pousavam ou decolavam no aeroporto de Congonhas. A extensão da tragédia dependia da imaginação de cada um. Um choque contra um daqueles edifícios cujas coberturas não pareciam estar a mais de 50 metros da barriga do avião que descia ou subia. Força insuficiente para decolar sem nenhuma alternativa a não ser desabar sobre os prédios num extremo ou no outro da pista. Um pouso imperfeito também sem espaço para ser corrigido ou compensado antes de o avião sair do aeroporto e invadir um quarteirão habitado. O cardápio de opções para previsões tétricas era imenso. Aterrissagens e partidas seguras eram sempre acompanhadas de suspiros de alívio - ainda não foi desta vez! - mesmo que inconscientes, dentro dos aviões. Finalmente, na última terça-feira, chegou a vez. O fato de a tragédia prevista ter demorado tanto para acontecer ao mesmo tempo atenua e agrava a insensatez de manter um aeroporto no meio de São

Paulo. Quando foi construído Congonhas não tinha tanta cidade em volta. Foi a cidade que cresceu insensatamente e cercou o aeroporto. Como a tragédia insistia em não acontecer podia-se deduzir que os riscos aparentes não eram tão grandes assim. Ou não eram tão excepcionais. Quem chega de avião a Hong Kong, **dizem**, pode abanar durante o pouso para pessoas dentro dos apartamentos que ladeiam o aeroporto, e o aeroporto de Lima, mesmo sem área urbana em volta, seria um exemplo entre muitos outros mais assustadores do que Congonhas. A longa falta da grande tragédia autorizava a permanência de Congonhas, desmentia seus críticos e confortava os assustados. Quando as companhias aéreas decidiram centralizar o tráfego nacional em Congonhas e o aeroporto foi reformado e ampliado, no mesmo lugar, para isso, foi como se avaliassem a certeza da sua segurança. Afinal, os maiores interessados em preservar seu equipamento e seus clientes eram elas. Mas estavam abonando a insensatez.

Mesmo que se prove que o acidente da terça foi uma fatalidade que poderia acontecer nos melhores aeroportos, em países não tão brasileiros, a verdade é que a espera acabou. Agora, enquanto se decide quem são os atuais responsáveis e que cabeças rolarão, pois cabeças têm que rolar, cabe perguntar por que a insensatez nunca foi repensada durante todos os anos em que a tragédia não veio. Em que havia tempo. (*apud* BLOG DO NOBLAT, 22/07/2007, grifo nosso)

Em muitas das crônicas de Verissimo, a força está na apreciação da experiência alheia, um deleite com a experiência do outro. É dentro desta visão do outro que os personagens da crônica ganham maior importância e são, acima de tudo, os alvos principais do comentarista que, discreta e ironicamente, imprime sua opinião sobre elas e, conseqüentemente, sobre o mundo que as cerca, no caso o Brasil. Como na crônica “O Og”, sobre um extraterrestre em visita ao planeta Terra:

Meu amigo Og, o Extraterrestre Hipotético, esteve na Terra pela primeira vez com uma missão científica para estudar a possibilidade de usar miolos humanos como fertilizante no seu planeta. O projeto não deu certo mas Og se encantou com uma carioca chamada Dedé, a única que não se horrorizou quando ele contou como fazia sexo — algo envolvendo escamas retratáveis, suas dezessete orelhas e um pouco de creme chantilly — e tem voltado regularmente para vê-la. A última visita do Og ao Brasil coincidiria com a posse do Lula. Na ocasião, eu lhe explicara o significado daquela eleição no contexto político brasileiro, seus antecedentes etc. O Og agora está de volta. Conteí o que estava havendo. Ele sacudiu as cabeças e comentou.

— Eu sabia que isso ia acontecer.

— Você sabia?

— Estava na cara. Olha, até acho que o governo Lula durou muito. Eu não dava um ano para ele ser derrubado. Vendo aquela festa da sua posse, aquele entusiasmo do povo, comentei com minhas antenas: esse aí não dura um ano.

— Por que você pensou isso, Og?

— Não era óbvio o que ele iria fazer? Para começar, mudar o modelo econômico. Imagino que ele não tenha esperado dois dias, depois da posse,

para anunciar que não garantiria o superávit primário com mais sacrifícios do povo brasileiro e que suas prioridades seriam desenvolvimento e programas sociais, danassem-se os interesses contrariados. Estava claro que os primeiros a reagir seriam os banqueiros. Não duvido que banqueiros descontentes com o dinheiro que têm perdido no governo Lula estejam por trás desses problemas, agora. Junto com os americanos.

— Não, Og. Os...

— Também estava na cara que, com aqueles cinquenta e tantos milhões de votos e depois daquela apoteose na posse, o Lula tinha cacife político para escolher as alianças que quisesse, para governar. Não precisava perder tempo com siglas menores a conchavos mesquinhos. Estava autorizado pelas urnas e pelo apoio popular a fazer as reformas que bem entendesse. E é claro que as forças conservadoras não iriam agüentar tanto sucesso de um governo popular, com tantas mudanças em tão pouco tempo. Estava na cara! Quando finalmente consegui que o Og me escutasse, contei que não acontecera nada daquilo. O que acontecera então?

— Pois tinha um tal de Delúbio... — comecei.

E quando o Og ficou sabendo da possibilidade de o Severino Cavalcante acabar na Presidência da República, disse que desta vez ia embora da Terra e não voltava mais.

— Me leva? — pediu a Dedé, aninhada nos seus quatro braços. (VERISSIMO, O Og, O Globo, 18/05/2005)

4.2 OS RECURSOS DE VERISSIMO: O HUMOR E A IRONIA

Usando de humor e ironia, Verissimo lida com os mais variados temas, desde às questões políticas até as questões existenciais, sempre numa linguagem coloquial e leve, sem perder a profundidade.

Segundo Helena da Silva COSTA (1982), a particularidade das crônicas de Verissimo está no fato de ele usar o humor para socializar temas de interesse privado.

Ainda segundo COSTA, Verissimo constrói textos que expõe o cômico das situações sem excluir o que há de dramático nelas.

Querida, eu juro que não era eu. Que coisa ridícula! Se você estivesse aqui - Alô? Alô?- olha, se vocês estivesse aqui ia ver a minha cara, inocente como o Diabo. O quê? Mas como ironia? “Como o diabo” é força de expressão, que diabo. Você acha que eu ia brincar numa hora desta? Alô! Eu juro pelo que há de mais sagrado, pelo túmulo da minha mãe, pela nossa conta de banco, pela cabeça de nossos filhos, que não era eu naquela foto de carnaval no “Cascalho” que saiu na Folha da Manhã. O quê? Alô! Alô! Como é que eu sei qual é a foto? Mas você não acaba de dizer... Ah você não chegou a dizer...Ah, você não chegou a dizer qual era o jornal. (VERISSIMO, O Trapezista. 1973, p. 106)

O humor de Verissimo serve como instrumento de dessacralização da realidade, é um humor crítico, que faz pensar e questionar os próprios fatos e acontecimentos socioculturais presentes na vida e nas relações cotidianas. Como afirma Ângela ARRUDA (2005, p. 25), o humor coloca em dúvida questões de verdade e autoridade e o humorista é capaz de rir de si mesmo e daquilo que com ele se relaciona. Segundo ela, o humor é uma forma criativa que permite lançar um novo olhar sobre a realidade. Dessa forma, o humor de Verissimo dessacraliza certas verdades em nossa sociedade e questiona padrões de comportamentos políticos, sociais e culturais. Na crônica abaixo, seu humor é usado para abordar a situação da classe média brasileira.

A eliminação gradual da classe média brasileira, um processo que começou há anos, mas que de uns tempos para cá assumiu proporções catastróficas, a ponto de a classe média brasileira ser hoje classificada pelas Nações Unidas como uma espécie em extinção, junto com o mico-rosa e a foca-focinho-verde, está preocupando autoridades e conservacionistas nacionais. Estudam-se medidas para acabar com o massacre indiscriminado que vão desde o estabelecimento de cotas anuais- só uma determinada parcela da classe média poderia ser abatida durante uma temporada – até a criação de santuários onde, livre de impostos extorsivos e protegida de contra-cheques criminosos e custos predatórios, a classe média brasileira se reproduzirá até recuperar sua antiga força numérica, e numerária. Uma espécie de reserva de mercado. A tentativa de recriar a classe média brasileira em laboratório, como se sabe, não deu certo. Os protótipos, assim que conseguiram algum dinheiro, fretaram um avião para a Disneyworld. (VERISSIMO, A Classe, 1983, p.113)

Segundo Verissimo, "para escrever sobre um assunto sério, ou pretensamente sério, o autor não precisa escrever de forma empolada, formal". Assim, escreve de forma coloquial e leve, mantendo sempre a preocupação com clareza e dando valor a cada palavra utilizada.

O “politicamente correto” tem seus exageros, como chamar baixinho de “verticalmente prejudicado”, mas no fundo vem de uma louvável preocupação em não ofender os diferentes. É muito mais gentil chamar estrabismo de “idiossincrasia ótica” do que de vesguice. O linguajar brasileiro está cheio de expressões racistas e preconceituosas que precisam de uma correção, e até as várias denominações para bêbado (pinguço, bebum, pé-de-cana) poderiam ser substituídas por algo como “contumaz etílico” para lhe poupar os sentimentos. (VERISSIMO, Peixe na cama, *O Globo*, 10/9/2006)

Essa preocupação com as palavras também se reflete na própria escolha temática de suas crônicas. Muitas abordam a origem e o sentido das palavras, brincando com seus usos e apropriações do dia-a-dia.

- Pai...
 - Hmmm?
 - Como é o feminino de sexo?
 - O quê?
 - O feminino de sexo.
- 36
- Não tem.
 - Sexo não tem feminino?
 - Não.
 - Só tem sexo masculino.
 - É. Quer dizer, não. Existem dois sexos. Masculino e feminino.
 - E como é feminino de sexo?
 - Não tem feminino? Sexo é sempre masculino.
- (...)
- O sexo da mulher é masculino?
 - É. Não! O sexo da mulher é feminino.
 - E como é o feminino?
- (VERISSIMO, Sexa, 1985, p. 81 e 82)

Verissimo já enfrentou vários problemas com a ironia em seus textos, quando o leitor interpreta-o literalmente ou não entende o tom do texto. A ironia é uma forma de humor que consiste justamente em afirmar o contrário do que se acredita, mas deixando subentendido a contrariedade das afirmações através do contexto ou de algum elemento no próprio texto.

Em entrevista à Revista Língua, Verissimo atesta que o brasileiro, embora acostumado com a ironia em seu dia-a-dia, muitas vezes não a entende quando escrita. Foi o caso da crônica que abordou a comemoração de Lula quando venceu as eleições de 2002. Ao celebrar sua conquista Lula comemorou bebendo um vinho caro, o que foi abertamente criticado por grande parte da mídia. Reagindo a esses fatos, Verissimo escreveu uma crônica, que ironizava o comportamento das pessoas que criticaram Lula, mas que, mal interpretada por alguns leitores, gerou reclamações. O que Verissimo fez foi concordar com as afirmações da mídia, expondo ao ridículo suas denúncias e criticando, assim sua postura. Mas muitas pessoas não captaram o tom irônico e interpretaram o texto ao pé-da-letra.

O Lula tomando Romanée-Conti... Ora faça-me o favor. Que coisa grotesca. Que coisa ridícula. Que acinte. Que escândalo. E que desperdício. Vai ver ele não sabe nem pronunciar o nome, quanto mais apreciar o sabor. Vai ver derramou um pouco pro santo, na toalha. Romanée-Conti não é pra gentinha, não, Lula. As coisas boas da vida são para as pessoas finas do mundo, não pra pé-rapado que bota gravata e acha que é doutor. Muito menos pra pé-rapado brasileiro.

Está bom, foi só um gole. Mas é assim que começa. Hoje tomam um gole de Romanée-Conti, amanhã estão com delírio de grandeza, pedindo saneamento básico, habitação decente, oportunidade de trabalho e até — gentinha metida a grande coisa não sabe quando parar — mais saúde pública, mais igualdade e caviar. Enfim, essas coisas que intelectual comunista põe na cabeça deles. Sim, porque a índole natural da nossa gentinha, em geral, é boa. Se pudessem escolher, escolheriam angu aguado e vinho Boca Negra, coisas autênticas, às vezes mortais, mas pitorescas. Como eles, que até hoje nunca tinham incomodado ninguém, que até hoje conheciam o seu lugar. Agora, depois da gentinha provar Romanée-Conti, ninguém sabe o que pode acontecer neste país. Deram álcool para os índios! Nenhum branco está mais seguro.

O Lula tomando Romanée-Conti... É o cúmulo. É uma inversão completa dos valores sob os quais nos criamos, segundo os quais se Deus quisesse que os pobres tomassem vinho de rico daria uma ajuda de custo. É o fim de qualquer hierarquia social, portanto o caos. Ainda bem que ainda existem patriotas alertas para denunciar o ridículo, o acinte, o escândalo, e chamar o Lula de volta à humildade. Para mandar o Lula se enxergar.

Sim, porque hoje é Romanée-Conti e amanhã pode ser até a Presidência da República. Gentina que não conhece o seu lugar é capaz de tudo. (VERISSIMO, A audácia, 15/10/2002, *O Globo*)

Sem um leitor capaz de interpretar o tom do texto, a ironia não acontece e dá margens a confusões como essas. Para muitos autores, a transcrição da ironia é muito difícil de ser realizada, pois não se pode recorrer à entonação ou à mímica para desvendá-la. Sem elementos gráficos, como as aspas, para ressaltar o tom irônico, a contradição entre o que as palavras dizem e o que elas representam no texto devem ser recuperadas através do contexto. No caso, o tom exageradamente preconceituoso da crônica denuncia a intenção do autor, inclusive para aquelas que não o conhecem.

4.3 O CONTO EM VERISSIMO

Em *Comédias da Vida Privada*, Verissimo se aproxima muito do papel de um contista, ao criar personagens e situações fictícias, que se destacam pelo seu humor inteligente e crítico. O autor aborda temas como infidelidade, encontros e desencontros, relações amorosas e familiares, além de questões metafísicas.

Encontram-se na área de serviço. Cada um com seu pacote de lixo. É a primeira vez que se falam.

- Bom dia.

- Bom dia.

- A senhora é do 610.

- E o senhor do 612.

- É...

- Eu ainda não lhe conhecia pessoalmente...

- Pois é...

- Desculpe-me a minha indiscrição mas tenho visto o seu lixo...

- O meu o quê?

- O seu lixo.

- Ah...

(...)

- Ontem, no seu lixo...

- O quê?

- Me enganei, ou eram cascas de camarão?

- Acertou. Comprei uns camarões graúdos e descasquei.

- Eu adoro camarão.

- Descasquei mais ainda não comi. Quem sabe a gente pode...

- Jantar juntos?

- É...

- Não quero dar trabalho.

- Trabalho nenhum.

- Vai sujar a sua cozinha.

- Nada. Num instante se limpa tudo e põe os restos fora.

- No seu lixo ou no meu? (VERISSIMO, Lixo, 1995, p.40 e 42)

A aproximação com o conto não é uma característica exclusiva das crônicas de Verissimo. Muitos outros cronistas ao escreverem para os jornais foram e vão além das observações acerca do dia-a-dia e criam narrativas curtas, diálogos ágeis e personagens que retratam tipos da nossa sociedade. É o caso de Fernando Sabino e Nelson Rodrigues, por exemplo.

Para Moises MASSAUD, a diferença entre um cronista e um contista é que o primeiro não tem a obrigação de construir personagens "que densifiquem uma célula dramática".

Luis Fernando Verissimo (...) despista seus textos ora sob o nome de contos, ora utilizando o modelo padrão da crônica: um comentário à margem da História. (...) Pode ser que essas etiquetas escondam e não mostrem o que ele realmente faz. (BORDINI, 1982 *apud* COSTA, 1998)

Seus textos ora se aproximam mais da forma do conto, quando Verissimo cria situações puramente ficcionais, ora funcionam como uma espécie de comentário sobre os fatos atuais e ora

misturam ficção e realidade, abolindo qualquer tentativa de classificação rígida. Em alguns, assim como vários outros cronistas já o fizeram, escreve sobre a própria falta de assunto, deixando o texto fluir na medida em que ele vai se construindo.

Me dou conta que a Anita e a Arabela morreram e eu não contei nada! A gente aqui catando assunto - esse dá, este não dá, este ninguém entenderia, este não passa, este seria presunçoso, este daria cadeia, meu Deus, já são quase oito e eu ainda não escrevi nada! – e o assunto aí, pedindo. Vamos lá, então. Duas laudas e meia sobre Anita e Arabela, as aranhas espaciais já falecidas.

Primeiro, algumas considerações preliminares sobre forma.

Deve ser uma crônica tecida. Isso. Deve sair como uma teia, feita com cuspe e paciência. Mas ligeiro, que o jornal não pode esperar. (VERISSIMO, O cronista e as aranhas, 1976, p.9)

Embora publicadas nas páginas de jornais, suas crônicas-contos se distanciam do gênero jornalístico ao criarem personagens fictícios como o analista de Bagé, a velhinha de Taubaté ou Ed Mort. Nesses casos, os textos podem ser vistos como “pedaços” de literatura no jornal, mesmo que tenham sido inspirados na realidade.

Quando a empregada entrou no elevador, o garoto entrou atrás. Devia ter uns dezesseis, dezessete anos. Preto. Desceram no mesmo andar. A empregada com o coração batendo. O corredor estava escuro e a empregada sentiu que o garoto a seguia. Botou a chave na fechadura da porta de serviço, já em pânico. Com a porta aberta, virou-se de repente e gritou para o garoto:

- Não me bate.

- Senhora?

- Faça o que quiser, mas não me bate!

- Não senhora, eu...

A dona da casa veio ver o que estava havendo. Viu o garoto na porta e o rosto apavorado da empregada e recuou, até pressionar as costas contra a geladeira.

- Você está armado?

- Eu? Não.

- A empregada, que ainda não largara o pacote de compras, aconselhou a patroa, sem tirar os olhos do garoto:

- É melhor não fazer nada, madame. O melhor é não gritar. (VERISSIMO, O Assalto, 1982, p. 75).

No texto acima, *O Assalto*, a partir de um tema atual na sociedade brasileira - o preconceito - Verissimo cria toda uma situação fictícia que nos faz pensar sobre a nossa própria maneira de agir. Poderia ter escrito um texto comentando e analisando a atitude das pessoas, mas se serviu da realidade para criar outra, uma sátira daquelas em que vivemos. Uma ironia ao

comportamento da grande parte da classe média brasileira, que nega a existência do racismo, mas em situações de medo e risco, se comporta como os personagens do conto.

Assim como em outros textos, que são mais contos do que crônicas, Verissimo usa a realidade apenas como um pretexto para fazer literatura. Ou faz literatura como pretexto para criticar e ironizar a realidade. Seja como for, seus textos são atuais e realizam uma sátira de nossos costumes e comportamentos do dia-a-dia. Suas críticas não se restringem ao governo ou à política econômica, vão além da esfera pública e alcançam o cotidiano de cada indivíduo.

Sobre essa façanha do cronista conseguir chegar até o leitor, Paulo Mendes CAMPOS, *apud* SÁ (2005, p.55), afirma que estamos em todos os lugares ao mesmo tempo, como se estivéssemos em uma teia e fôssemos atingidos por todos os sinais que recaíssem sobre ela: “ O rádio, a televisão, o telex são as células nervosas desse imenso organismo a transmitir-lhes impressões sob forma de notícias.

Com isso, a nossa individualidade se universaliza de tal forma que os mais distantes acontecimentos afetam a nossa vida, seja a morte de um político estrangeiro, seja a independência de uma pequena comunidade após séculos de servidão [...] Tudo nos atinge nervosamente e se estampa num gráfico que é o jornal, uma vez que nele circulam todas “as oscilações de nossas tristezas universais”. (SÁ, 2005, p.55)

Portanto, das nossas janelas podemos ser individuais em nossa universalidade e assim também o são os cronistas, que mesmo sem sair de suas janelas podem tornar os acontecimentos mais significativos e próximos do nosso dia-a-dia. Nas palavras de DELEUZE, em uma metáfora, o cronista seria a aranha e nós seríamos as presas: “ Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa.”

5 CONCLUSÃO

Dentre as várias possibilidades de retratar a realidade, pode-se dizer que o olhar humano é imprescindível em todas elas. Em alguns veículos de comunicação esse olhar normalmente é tecnicizado em nome da imparcialidade e da objetividade, em outros, a lente humana é declarada fundamental e necessária, como na crônica.

E o cronista vê a cidade com um olhar artístico, vê além dos valores já consagrados, vê mais do que a aparência e por isso revela as forças e os sentimentos secretos da vida a partir das imagens aparentemente banais do cotidiano. E assim nasce todo um universo imaginário que é o resultado da experiência pessoal do artista somada às emoções do leitor, pois nós também atribuímos significações às frases que compõe as imagens poéticas. E esse universo recriado não se afasta do real, ao contrário, imprime significado à realidade e a torna mais próxima de nós. Para isso, é necessário que o cronista se localize no tempo e no espaço e seja um homem de seu tempo, atento às transformações e aos acontecimentos que acontecem à sua volta, em uma dimensão local e global.

Da crônica e sobre a crônica é possível muitos estudos, desdobramentos e relações. O que interessou nesse estudo foi o lugar de observação do cronista e a influência do território em seu processo de produção.

Se os cronistas carnavalescos saíam às ruas e passeavam pela cidade como um *flanêur*, os cronistas contemporâneos passeiam pela cidade de forma lúdica. Mesmo diferentes quanto ao modo de “apurar a informação”, o ponto em comum é que desde o final do século XIX todos ouviram e ouvem as conversas, as frases interessantes, a política e o banal da vida cotidiana. E assim reúnem forças para ultrapassar a realidade sufocante fazendo com que seus leitores alcancem o que está além do trivial e encontrem um sentido e um modo de ser no cotidiano.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO**, Antonio. *A vida ao rés- do- chão*. In: BRAGA, Rubem et al. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 1981.
- CONDE**, Miguel Bezzi. *A cidade e a crônica*. Monografia. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- CONY**, Carlos Heitor. **A crônica como gênero e como antijornalismo**. Disponível em: <<http://www.saa.com.br/quadro/ponto/cronica.htm>> Acesso em: outubro de 2007.
- COUTINHO**, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.
- COUTINHO**, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na primeira república*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- EWALDI**, Ariane P. **Crônicas Folhetinescas: subjetividade, modernidade e circulação da notícia**. Disponível em: <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd/grupos%20de%20trabalho%20de%20historia%20da%20midia/historia%20da%20midia%20impressa/trabalhos_selecionados/ariane_ewaldi.doc> Acesso em: agosto de 2007.
- _____. *Fragmentos da modernidade nas crônicas folhetinescas do segundo reinado*. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- JOÃO DO RIO**. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LAGE**, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1990.
- LAGE**, Nilson. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1990.
- LIMA**, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- MEDEIROS**, Vanise Gomes. **Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico**. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0501/05.htm>> Acesso em: setembro de 2007.
- MELO**, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MARTÍN-BARBERO**, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NOBLAT**, Ricardo. **Blog do Noblat**. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/> > Acesso em: novembro de 2007

PAIVA, Raquel; **SODRÉ**, **MUNIZ**. *Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Dissertação. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995

SÁ, Jorge. *A crônica*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2005.

SILVA, Maria Bernardina de Oliveira. *A notícia na pena do cronista*. Dissertação. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.

TEIXEIRA, Tattiane. **A crônica política no Brasil – um estudo das características e dos aspectos históricos a partir da obra de Machado de Assis, Carlos Heitor Cony e Luis**

Fernando Veríssimo. Disponível em: < http://bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=695> Acesso em: novembro de 2007.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A Audácia*. O Globo. Primeiro Caderno, p.7. 15/10/2002

_____. *A mãe de Freud*. Porto Alegre: L&PM., 1985

_____. *A velhinha de Taubaté*. Porto Alegre: L&PM, 1983

_____. *Banquete dos deuses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003

_____. *Mesa voadora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

_____. *O analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM Editora, 1982

_____. *O monstro*. O Globo. Primeiro Caderno, p.7, 17/9/2006.

_____. *O popular*. Porto Alegre: L&PM, 1973

_____. *Peixe na cama*. O Globo. Primeiro Caderno, p.7 10/9/2006.

_____. *Plutão e Günter Grass*. O Globo. Primeiro Caderno, p. 7. 27/8/2006.

_____. *Seleção de crônicas do livro comédias da vida privada*. Porto Alegre: L&PM, 1995.